البير كامو

كتب جبرا ابراهيم جبرا
(مع تواريخ الطبعات الاولى)

١ - الكتب الموضوعة

النقـــد :

الحرية والطوفان. بيروت ١٩٦٠.

(Art in Iraq to-day). لندن ١٩٦١.

الرحلة الثامنة. بيروت ١٩٦٧.

الفن العراقي المعاصر. بغداد ١٩٧٢.

جواد سليم ونصب الحرية. بغداد ١٩٧٤.

النار والجوهر. بيروت ١٩٧٥.

ينابيع الرؤيا. بيروت ١٩٧٩.

الرواية :

صراخ في ليل طويل. بغداد ١٩٥٥.

عرق وقصص أخرى. بيروت ١٩٥٦.

(Hunters in a Narrow street.). لندن ١٩٦٠.

السفينة. بيروت ١٩٧٠.

صيادون في شارع ضيق (ترجمة د. محمد عصفور للنص الانكليزي). بيروت ١٩٧٤

البحث عن وليد مسعود. بيروت ١٩٧٨.

الشعــر :

تموز في المدينة. بيروت ١٩٥٩.

المدار المغلق. بيروت ١٩٦٤.

لوعة الشمس. بغداد ١٩٧٩.

٢ – الكتب المترجمة

قصص من الأدب الانكليزي المعاصر. بغداد ١٩٥٥.

أدونيس (من «الغصن الذهبي») لجيمز فريزر بيروت ١٩٥٧.

ما قبل الفلسفة، لهنري فرانكفورت وآخرين، بغداد وبيروت ١٩٦٠.

هاملت، لوليم شكسبير، بيروت، ١٩٦٠

الأديب وصناعته» لعشرة نقّاد، بيروت ١٩٦٢.

آفاق الفن. لالكسندر اليوت. بيروت ١٩٦٣.

الصخب والعنف، لوليم فوكنر، بيروت ١٩٦٣.

في انتظار غودو. لصموئيل بيكيت، مثّلت ببغداد لأول مرة ١٩٦٦.

ألبير كامو. لجرمين بري، بيروت ١٩٦٧.

الحياة في الدرامة. لأريك بنتلي. بيروت ١٩٦٨.

الملك لير. لوليم شكسبير. بيروت ١٩٦٨.

كريولانس. لوليم شكسبير. الكويت ١٩٧٤.

الاسطورة والرمز. لخمسة عشر ناقداً. بغداد ١٩٧٣.

قلعة آكسل. لادموند ولسون. بغداد ١٩٧٦.

عطيل. لوليم شكسبير. الكويت ١٩٧٨.

العاصفة. لوليم شكسبير. الكويت١٩٧٩.

مكبث. لوليم شكسبير. الكويت ١٩٧٩.

شكسبير معاصرنا. ليان كوت. بغداد ١٩٧٩.

فهرست المحتويات

مقدمة	٩
١ ـ كامو وعصره	١٣
٢ ـ صيف جزائري ، ١٩١٣ ـ ١٩٣٢	٢١
٣ ـ عشق للحياة ، ١٩٣٢ ـ ١٩٣٩	٣١
٤ ـ ايام الغضب ، ١٩٣٩ ـ ١٩٤٤	٤٧
٥ ـ محنة الوحدة ، ١٩٤٤ ـ ١٩٥٥	٥٩
٦ ـ « عملي لم يبدأ »	٧١
٧ ـ شمس الموت السوداء	٧٧
٨ ـ عالم الفقر	٨٣
٩ ـ آلهة هذه الارض	٩٣
١٠ ـ حكايات رمزية	١٠٣
١١ ـ امثال منتصف القرن	١٠٩
١٢ ـ الخلق مصححا	١١٧
١٣ ـ ابطال عصرنا : ١ ـ «الغريب»	١٢٩
١٤ ـ ابطال عصرنا : ٢ ـ «الطاعون »	١٣٥
١٥ ـ ابطال عصرنا : ٣ ـ «السقوط» و «المارق»	١٤٧
١٦ ـ الموضوعات المأساوية والمسرح	١٥٧
١٧ ـ الفنتزة الشعرية والمسرح	١٦٩
١٨ ـ محاورات الذهن	١٨٣

١٩ ــ مقالات في التامل	٢٠٧
٢٠ ــ حياة عبثية	٢١٥
٢١ ــ وداعا للمينوتور	٢٢٩
٢٢ ــ سقوط بروميثيوس	٢٣٥
٢٣ ــ الصيف الذي لا يقهر	٢٤٩
٢٤ ــ دور الفنان	٢٥٥
هوامش وملاحظات	٢٧٣
المراجع	٢٨١
الفهرست	٢٩٣

مقدمة

في الرابع من كانون الثاني عام ١٩٦٠ توفي البير كامو عن ستة وأربعين عاماً ، ولم يكن قد مر على منحه جائزة نوبل للأدب إلا سنتان . فقد اصطدمت السيارة التي كان ذاهبا فيها الى باريس ، والتي كان يقودها بسرعة كبيرة صديقه ميشيل غاليمار ، بشجرة ضخمة ، فقتـــل كاتبنا في الحال . وبانتشار النبأ في فرنسا ، ثم خارج فرنسا ، بين قراء كامو في العالم كله ، عمّ الحزن والاضطراب . وجعلت تتواتر المراثي والمقـــالات في الصحف والاذاعات بأعداد كبيرة . وفي أثناء ذلك كان هو مسجّى في نعش في قاعة البلدية في قرية فيلبليفان ، وقد كُسي النعش بغطاء رقيق وضع عليه اكليل واحد . ثم نقل النعش تصحبه فئة قليلة من اسرته وأصدقائه الى قرية لورماران ، في جنوب فرنسا ، حيث كان كامو قد قضى الكثير من وقته منذ ان حاز على جائزة نوبل . والذي وقع في روع معظم الناس كان هذا « العبث » الوحشي في موت كامو ، هذه الخديعة السخيفة من الحظ : فقد وجدت في جيبه تذكرة قطار ، مما دلّ على أنه إنما غيّر قراره في آخر لحظة ، فسافر بالسيارة .

إلاّ أن الكثيرين من أصدقائه رأوا ما يذكّرهم بحقيقة صفاته لا في مقتله في حادث بشع ، بل في دفنه في مقبرة لورماران بوقار ودونما جعجعة .

بدأت هذا الكتاب قبل منح كامو جائزة نوبل ، وفرغت منه قبل موته بسنة ، اذن فهو يدور حول كاتب وهو في أواسط حياته الادبية . وبعد كتابته لم يصدر لكامو إلا كتاب هام واحد ، هو مسرحيته لرواية دوستويفسكي «الممسوسون» (أو «الابالسة») The Possessed . وكانت ثمة اعمال أخرى قيد الانجاز : رواية بعنوان « الانسان الاول » The First Man ،كان كامو يخصها بمعظم وقته في لورماران ، ومسرحية ، وربما مقال آخر . وعندما رأيت كامو لآخر مرة في لورماران في صيف عام ١٩٥٩ ، كان مليئا بالعزيمة والخطط ، يحلم بالمسرح الذي سرعان ما عيِّن مديراً رسميا له . وقد سأله أحد الصحفيين في تلك السنة عما يتمناه ، فأجاب : « يقول نيتشه : اذا ما اشتد زخم القوى المحيية الشافية ، كان للنكبات نفسها وهج كالشمس فتولّد ما تحتاج اليه من تعزية . هذا صحيح . وأنا أعرفه . وكل ما أرجو هو أن تتاح لي هذه القوة وهذا الزخم مرة أخرى ، بين الحين والحين على الاقل » .

غير ان عمل كامو الآن قد تم ، ولذا فان منظور كتاباته قد تغيّر . لقد أجريت بعض التصحيح على النسخة الاصلية من هذه الدراسة ، إلا أن خطوطها الرئيسية لم تتبدّل . إن مقتربي من كتابات كامو أدبي في الدرجة الاولى ، وقد حاولت الا أعطي من التفاصيل البيوغرافية إلا ما يسعف المرء في توضيح بعض الحقائق في كتاباته .

تدور الفصول الاولى على حياة كامو في علاقتها بأدبه . وأما ما تبقى من الكتاب فيبحث أعمال كامو الاولى بالترتيب : رواياته ، مسرحياته ، وأخيراً مجموعات مقالاته . وكل فصل يستهل بعبارة من كتابات كامو وجدتها مناسبة لموضوع ذلك الفصل . وأملي هو أن تعطي هذه العبارات

القارىء فكرة عن اسلوب أدبي تعجز الترجمة — حتى أجودها — عن نقله * .

لقد أعانني عديد من الاصدقاء في تهيئة هذا الكتاب . وقد نلت منحة من الجمعية الفلسفية الامريكية وأخرى من جامعة نيويورك ، ساعدتاني في دراسة مخطوطات ألبير كامو ودفاتره غير المنشورة في باريس . وفي باريس كانت مرغريت دوبرين عوناً كبيراً لي في تهيئة مخطوطتي . كما انني اود ان اتقدم بالشكر الجزيل لروث فيلد لما سخت به عليّ من عون صبور بنّاء لا يقدّر .

أما لالبير كامو فانني مدينة بالكثير : فقد أتاح لي اطلاعاً حراً على مواد كثيرة غير منشورة ، ورحّب بي ترحيب الصديق ، وقرأ مخطوطتي بصبر كثير ، ودقّق الوقائع مع الحذر بألاّ يؤثر في تأويلاتي أو أحكامي النقدية . ولم أقم أخيراً باعادة النظر في الكتاب — التي لم يكن بدّ منها بسبب وفاته — إلا وفي نفسي حزن عميق .

جرمين بري

---

* في نص الكتاب الانجليزي تعطي المؤلفة هذه العبارات بالفرنسية ، غير انني آثرت المجازفة بترجمتها . (المترجم)

١ كامو وعصره

« آلام الانسانية موضوع هو من الضخامة بحيث
لا يعرف احد كيف يعالجه » .

«أتعلم أن ٧٠ مليون اوروبي ــ بين رجل وامرأة وطفل ــ قد اقتلعوا أو نُفوا او قتلوا ، خلال خمسة وعشرين عاماً ، بين ١٩٢٢ و ١٩٤٧ ؟» (١) لعل معظمنا اليوم يجيب على هذا السؤال ، بتردد او على مضض ، أن نعم ، ولكن ما أقلّ الذين سيتأملون فيه بذلك الالحاح الدراميّ الذي نجده ضمناً في كتابات ألبير كامو .

لقد كان تاريخ اوروبا الحديث موضوع اهتمامه الدائم ، وهو اهتمام شاطره فيه العديد من الكتّاب والمفكرين المعاصرين . ونحن لن نحظى بفهم نافذ لمغزى كتاباته وقيمتها إن نحن فصلناها عن سياق عصرنا التاريخي . لقد عودتنا حربان كبريان في مدى ربع قرن ، والعديد من الثورات ، والنفي الجماعي ، ومعسكرات الاعتقال ، التفكير في الامكانية الدائمة في كل مكان بأن يتعرض اناس من امثالنا للسجن ، والتعذيب ، والموت العنيف . وما عادت تدهشنا الدعاوات الجماهيرية المنظمة وعمليات « غسل الدماغ » . واضحت القنبلة الذرية جزءاً من حياتنا اليومية . قد نرضى بالقول بأننا

نعيش في فترة مقلقة ، ولئن يكن قرننا العشرون ، كما سمّــاه البير كامو ، « قرن الخوف » (٢) ، فان الخوف للكثــير منا مخفف ، كما انه ، في معظم الاحيان ، مستكين . بيد ان هذه الصفات التي يختص بهــا عصرنا كانت لالبير كامو موضوعات فاضحة ، وفضيحتها امر استحال عليه ان يراوغه . فكانت قوته كفنان انه رفض ان يكتب شيئاً لا يدخل في حسابه انواع القلق الكامنة في جيله ، ولا يعبر عنها تعبيراً مباشرا او غير مباشر .

أخذ الكثــيرون يعرفون اسم البــير كامو في السنوات التي عقبت الحرب العالمية الثانية . وللبعض ممن لم يكن لهم اهتمام خاص بالانجازات الادبية كان اسمه يعني ذلك المقاتل الشاب النشيط في حركة المقاومة السرية ، ومدير جريدة « كومبا » Combat ، الذي راح بعد تحرير فرنسا عام ١٩٤٤ يعبّر في افتتاحياته عن تلك الآراء ، وضروب القلق ، والآمال التي كانت مشاعا بينهم. أما للبعض الآخر ، فقد كان كامو مؤلف «الغريب» L'Etranger — رواية قصيرة نشرها عام ١٩٤٢ ، وذاع صيتها على الفور في العالم . وسرعان ما بلغت من الاهمية بحيث غدت من الكتب المقررة للدراسة في برامج الادب الفرنسي في كثير من الكليات والجامعات . ولما صدرت روايته الثانية ، « الطاعون » La Peste ، راجعها الكثير من النقاد، وحبذوها اجمالا ، في المجلات الادبية ، الاوروبية والامريكية . غير انه لم يبلغ جمهوره بالفعل إلا عند صدور كتابه « المتمرد » L'Homme révolté ، وهو مجموعة مقالات أثارت عواصف من التعليق والجدل . وروايته الثالثة « السقوط » La Chute .

ونحن حتى لو غضضنا النظر عن زوابع الكلام التي ثارت حول كتبه كما ثارت حول كتب اخرى أقل منها قيمة ، فاننا نرى ان نجاح كامو كأديب كان آنيا ، وعم العالم وإن يكن ضمن حلقات محدودة بعض الشيء مــن القراء . كان كل كتاب لكامو حدثا ادبيا ، يتوقعونه ويستقبلونه بحرارة في

باريس ، ليناقشوه ويهاجموه ويناقحوا عنه ، ثم يترجم في الحال الى لغات كثيرة ، ليصبح من جديد موضوع هجوم ، او مدح ، او تفنيد .

وقد اعترض بعض النقاد ، كهنري بير [٣] ، على ضرب من التقديس بدا انه يتنامى حول كتابات كامو ، ، فعبّر عن عدم رضاه عن بعض ما قيل فيها ، من ذلك مثلا عبارة وردت على غلاف الترجمة الامريكية لروايته « السقوط » تزعم ان كامو « اعظم اديب حي في اوروبا » . ولكن ما من ريب في ان كامو كان يبدو في الخمسينيات ، على الاقل لكثير من معاصريه ، انه أهم ادباء جيله الاوروبيين . وكانت جائزة نوبل ، التي منحها عام ١٩٥٧ «لانتاجه الادبي الهام الذي ينير ، بما فيه من جدّ ووضوح رؤية ، مشكلات الضمير الانساني في عصرنا هذا » [٤] اعترافا بيّنا بنوعية كتاباته . ومع ان الجائزة لم تكن الا الذروة المنطقية لسمعته العالمية المتنامية ، فقد اضاف منحها لأديب شاب مثله — اذ كان عمره آنئذٍ اربعة واربعين عاماً بالضبط — المزيد من الوقود الى الجدل المحتدم الذي اشعله كتابه « المتمرد » . أما الجدل فقد كان سياسياً في الاصل اكثر منه ادبيا . واذا الحرب الباردة تضاف اليها القضية الجزائرية . لقد كان كامو لعشرين سنة خلت عميق الاهتمام بمشكلات البلد الذي ولد فيه ، الاقتصادية منها والسياسية ، يحذّر ، ويحتج ، ويقترح . وباشتداد الصراع بين الطرفين ، طلب اليه ان يجاهر بموقفه. فكان جوابه اصدار «وقائع ٣» Actuelles III ، وهو « سجلّ جزائري » يحوي ، بالاضافة الى مجموعة مختارة من المقالات التي كتبها منذ عام ١٩٣٩ ، تصريحاً عن موقفه ، وهو تصريح يبدو الآن انه أصبح سائداً بين الجزائريين سواء اكانوا من أصل عربي ام اوروبي .

غير ان موت كامو ، حين انقطع الجدل والخلاف السطحيان ، هو الذي كشف عن مدى نفوذه ومكانته . فعمل الأديب « الشاب » ، وهو في منتصف الطريق ، قد بلغ خاتمته . ولئن يكن في كتاباته المخططة للمستقبل — رواية ناقصة ، دفاتر لم تنشر — ما لعله يلقي الضوء الساطع

على ما أنجز ، فان التكهن عن تطـور الاديب نفسه قـد انتهى . فكتب صديقه الناقد الايطالي كياروموتني يقول : « يموت رجل ، فنلاحق عن طريق وجه حي ، وايماءات ، وأفعال ، وذكريات ، صورة امّحت الى الابد . ويموت أديب : فنتفحص كتبه واحدا واحدا ، ونتأمل في الخيط الذي يربط الكتاب بالكتب الاخـرى ... ونحاول في تقييمه ان نقدّر ذلك الدفـع الداخلي الذي قوطع على حين غرّة ، فتوقف [٥] . وهكذا يتغير المنظور امام الناقد ، ويبدأ نتاج الاديب حياةً مستقلة خاصة به .

ان مدى كتابات كامو اعظم ممـا قـد يدركه البعـض : مقالات ، ومقدّمات ، ومحاضرات ، واقتباسات لمسرحيات غير فرنسية ، ودراسات طويلة كمقالته « تأملات حول المقصلة » Réflexions sur la guillotine هذه كلها تضيف حججا وشأنا الى كتبه المعروفة من روايات ومسرحيات ومقالات . وثمة كتب اربعة على الاقـل مما كتب ، هـي « الغريب » ، « الطاعون » ، « المتمرد » ، و « السقوط » ، وُصف كل منها عند صدوره بأنه « اهمّ كتابات » جيل بكامله ، وليس بين ما كتب ما يمكن ان يقال ، انه ليس بذي شأن من ناحية او اخرى .

ومن الغريب ان تطلق كلمة « اوروبي » نعتـاً لأديب كان ، برغـم اصله الاوروبي وثقافته الاوروبية ، من مواليد افريقيا ، جزائريا ظلت اوروبا تبدى له ، ولو في احد اوجهها على الاقل ، انها اوروبا « الحزينـة » ، « المظلمة » ، « القفراء » ، «الذليلة » — اوروبا الحرب والقتل الجماعي : « من سواحل افريقيا ، حيث ولدت ، يسعفنا البعد في أن نحظى برؤيـة أوضح لوجه اوروبا ، فنعرف انه ليس جميلا » [٦] . ومع ذلك فان كامو كان يرى نفسه كاوروبي . فكتب في مقدمة كتابه «رسائل الى صديق ألماني» Lettres à un ami allemand : « عنـدما يقول المؤلف في هذه الرسائل «نحن» ، فهو لا يعني «نحن الفرنسيين» ، بل «نحن الاوروبيين» . »

كان كامو شديد التعلّق بفرنسا ، بلده [٧] ، كما تشهد على ذلك افعاله وكتاباته السياسية ، غير انه كان يروق للناس في العالم كله لأنه ، في معالجته للمسائل التي تعني مواطنيه ، لا ينظر اليها من زاوية نظر فرنسية صرف . فهو قد ولد ودرس في الجزائر ، وكان في الثالثة والعشرين عندما زار فرنسا لاول مرة، ويبدو ان فرنسا لم تكن ما اجتذبه في اوروبا ، اذ انه في اول رحلة له خارج الجزائر ، عام ١٩٣٥ ، ذهب الى الجزر البليارية ، وقد ذهب في رحلته الثانية الى باريس ، ولكن عن طريق اوروبا الوسطى ، وبخاصة ايطاليا ، وكانت ايطاليا البلد الذي يشعر فيه ، اكثر من غيره ، بأنه بين اهله .

وهكذا كان كامو طليقاً ، على نحو يدهشنا ، من المواقف الذهنية التي يتوارثها معظم الفرنسيين عن ماضيهم التاريخي الطويل والوسط الذي يولدون فيه . وهذه « البراءة » كانت ، بالنسبة الى البير كامو ، مشكلة وقوة معاً . فهي تفسر ميله الى النظر في كل مسألة من قرارها ، ولعلها أيضاً تفسر لماذا كانت مشكلات تجربتنا التاريخية ، بتعقيدها وضخامتها ، تثقل اعمال اديب رأى نفسه فجأة ، اذ بلغ العشرينيّات المتأخرة من عمره ، يقحم في دور الناصح الخلقي لجيله .

ونحن لا نعنى بكامو رئيسيا لما خلّف لنا من كتابات سياسية ، ومع ذلك فان عدداً من مجلداته ، ولا سيما « وقائع » باجزائه الثلاثة و « المتمرد » ، يدور حول المشكلات السياسية . ويمكن القول ان فكره السياسي بلغ أنضج تعبير له في « المتمرد » . قضى كامو فترة طويلة في الصحافة وكان ، كمعظم ادباء اليوم ، يفصح عن آرائه — تلقائيا او جوابا على سؤال — في الاحداث المعاصرة ، محلية كانت او عامة في اهميتها ، مما يبدو له جديراً بالتعليق . وهذه كانت عديدة . غير انه لم يقم يوما بتشكيل نظرية سياسية . فالكاتب ، في رأيه يجب ان يكون « رجلا يراقب العالم دون ان يكف عن لعب دوره فيه » . ومن الصدف

ان يكون « دور » الكاتب في فرنسا المعاصرة ، ربما اكثر مما هو في اي قطر آخر ، دوراً غير صغير ، بل انه غـدا في سني الحرب والاحتلال دوراً شديد المطالبة . ولكن أشد الامور مطالبة ، ضمير الاديب نفسه . ولكي « يلعب » كامو « دوره » كفنان في عالم الربع المنصرم من هذا القرن ، لم يكن له بد من التغلغل في الجدل السياسي والعمل السياسي . وسنرى فيما بعد شدة وطأة هذا ايضاً على كتاباته .

بيد ان المشكلات السياسية كانت تثير اهتمام كامو بقدر ما تتعلق باحد الموضوعات الكبرى التي كانت شغله الشاغل : أي حياة البشر اليومية ، وحريتهم ، والعدالة الانسانية التي يلقونها في هذه الدنيا . فهو دوما يرفض الاشارة الى ذلك العالم التجريدي من العقائد المنهجية ، ويصر بعناد على جعل حججه تعتمد العالم الفردي للحياة اليومية بكل ما يتصل بها من مبادىء الحرية والعدالة . وهنا ايضا كان يقلقه ان الاديب محدود اساساً ، اذ كان شديد الاحساس (فيما عدا اللهم سني الاحتلال الالماني حين تمّ التطابق بين الفكر والفعل) بالفجوة الفاصلة بين الرأي والفعل .

وفي عالم السياسة يجدر بنا ان نتذكر ان كامو لم يتكلم يوماً كاختصاصي . وهذا بالطبع ضرب من المحدودية ، اذ يسهل مثلاً تقدير وقع القنبلة الذرية في السياسة الدولية ، ولكن من الأصعب بكثير انشاء مواد اتفاقية تحظر استعمالها . الا ان كامو لم يدّع قط بأنه اختصاصي . ولعل كامو كان يجيب على مطالبة سارتر الفنان بالالتزام السياسي ، حين كتب يقول : « ليس الكفاح ما يجعل منا فنانين ، بل هو الفن الذي يلزمنا بان نكون محاربين . فالفنان من طبيعة وظيفته ان يكون شاهداً للحرية ، وهذا تبرير قد يدفع ثمنه غاليا احيانا » (٨) . وقد تعهد كامو هذه الوظيفة بكل ما تنطوي عليه من اخطار : « ليس دوري ... أن اغيّر العالم او البشرية ، اذ ليس لديّ من الفضيلة والحكمة ما يكفي لذلك . ولكن لعل دوري هو ان اخدم ، حيثما اكون ، تلك القيم القليلة التي بدونها يكون العالم

مكاناً لا يستحق العيش فيه مهما تغير ، والتي بدونها يكون الانسان ، مهما تجدّد ، غير جدير بالاحترام » [٩] .

وهذا ينطبق ايضا ، لدرجة أقل ، على موقفه من القضايا الاخلاقية والمتافيزيقية التي تطرحها كتاباته . ان المناهج الفلسفية والخلقية ، بحدّ ذاتها ، لا تهمه ، وقد قال في مناسبات عديدة انه ليس فيلسوفا . لقد سبّبت مقالته الطويلة الاولى «اسطورة سيزيف» Le Mythe de Sisyphe شيئا من سوء الفهم بهذا الصدد . فلأن كامو درس الفلسفة في الجزائر ، ولأن « اسطورة سيزيف » تقرر وتناقش قضية تنتمي الى دنيا الفلسفة ، جعل الكثيرون يبحثون في كتابات كامو بالاشارة الى نهج فكري مبسّط بعض الشيء ، مبهم بعض الشيء ، يدور حول فكرة « العبث » . فاذا اعتبرنا اديبا همه الاكبر توضيح تجربته بجهد ذهنه « فيلسوفا » ، كان كامو فيلسوفا ولا ريب ، ولكن الخطل الاكبر هو في اعتباره اديبا « وجوديا » . لقد كان كامو نفسه صريحا جدا حول هذه النقطة ، وكتاباته تؤيد رأيه ، ونقاشه مع سارتر عندما نشر « المتمرد » يؤكد على مواطن الخلاف في اتجاهي تفكيرهما . « اني قليل الود لتلك الفلسفة الشهيرة اكثر مما ينبغي ، الوجودية ، وأقولها صراحة ، اني اعتقد ان النتائج التي تخلص اليها خاطئة » [١٠] . هذا ما كتبه عام ١٩٤٥ ، ولم يتزحزح عنه قط فيما بعد .

وبالمقابلة مع سارتر نجد ان كامو ، قبل كل شيء ، فنان . انه فنان له رأيه الصعب فيما يجب ان يكونه كلا الفن والفنان . ووازعه الفني يفسر ويؤيد نشاطاته الاخرى . فهو يرى ان مهمة الفنان هي ، اساسا ، ان « يحوّل » تجربته لا ان « ينتشي » بها [١١] . الا ان التجربة لا يمكن تحويلها الا اذا فهمت اولا . وليس من اليسير في اي عصر ، وعلى الاخص في عصرنا ، ان يستوضح المرء وان يحاول في الوقت نفسه ان يحوّل كل المشكلات التي تثيرها تجربته . ويصح هذا بوجه خاص على رجل ككامو

ليس لديه منهج مسبق للعقيدة . الا ان هذا ما حاول كامو ان يفعل ، لا لكي يعطينا اجوبة قاطعة بل لكي يستخرج من الفوضى ، وغالبا العنف ، المحيطين به تلك المادة التي يرى انه يستطيع « تحويلها » وجعلها عملا فنيا مشروعا . كان عليه ان يبدأ بـ «خلق» قيمه الخاصة ـــ مهمـــة خطرة ولا شك ، تفضح في المرء محدودياته . ولكن محاولات كامو الملحة تفسر في الاغلب القوة الغريبة الكامنة في ادبه وسحرها للكثير من قرّائه اليوم .

لقد كان كامو ، عند مصرعه ، قد بلغ توّاً سني نضجه كأديب . ومما ينسجم وشيمه انه كان قد خطط للعديد من كتاباته القادمة ، وسجل عنها الملحوظات في دفاتره ، بل وتكلم عنها بصراحـــة . ولئن تظل هذه غير مكتوبة ، فان كل ما سبقها يتنامـــى فيما يشبه الوحـــدة العضوية ، ويكشف عن سَيْرٍ معقد لشخصية قوية . وكلا الرجل وأدبه يستحق منا العناية ، وأول واجبات الناقد ـــ اذ يتجنب التفاصيل البيوغرافية الخارجية التي ، عن طريق الخيال او حتى الخطأ ، قد تعتّم رؤيتنا لشخصية كاتب معاصر ـــ هو ان يشرع بأدق وصف ممكن لتلك الاوجه من حياة الاديب التي يبدو انها وثيقة الصلة بفهم كتاباته .

٢ صيف جزائري ، ١٩١٣ - ١٩٣٢

« لقد نشأت في البحر ، وبدا الفقر لي شيئاً
رائعاً . وفيما بعد ، عندما اضعت البحر ،
بدت لي ضروب الترف كلها شهباء كالحة ،
وبؤساً لا يطاق» .

« ان الحب الذي يكنه المرء لمدينة ما في معظم الاحيان هو حب خفي » [١] . لقد كانت الجزائر ، حيث قضى كامو السنين السبع والعشرين الاولى من عمره ، اكثر من مجرد مدينة . لقد كانت ينبوع كلفٍ عميق ، فهي المملكة الداخلية التي تشير اليها دوما كتاباته . وفيما وراء المدينة يمتد القطر الجزائري كله : الى الشرق ، مدينة قسطنطينة البعيدة عن الساحل ، والتي ولد كامو على مقربة منها في قرية مندوي في ٧ تشرين الثاني ١٩١٣ ؛ والى الغرب ميناء وهران التي زارها عام ١٩٣٩ وحيث اقام لأشهر قلائل عامي ١٩٤١ و ١٩٤٢ ؛ والى الجنوب ، وراء سلاسل الجبال تقع الهضاب العالية المهجورة بما فيها من كلأ اخضر ثم الصحراء الكبرى الى ما لا نهاية ؛ والى الشمال تمتد لأميال وأميال التلاع الصخرية الشاهقة ، والخلجان العميقة ، وشطآن الساحل الجزائري ، مشرفة كلها على ألق البحر الابيض

المتوسط . وحول الموانىء من اوائل الربيع حتى اواسط الخريف ، تزدحم الشطآن بأجساد الشباب الجزائريين السمراء ــ رجالا ونساء ، يعيشون حياة الآلهة وهي في صباها ، في المياه الصافية الدافئة وفي الشمس .

كانت الجزائر لكامو ارض « الصيف الذي لا يقهر » . ومشهده الداخلي الذي يتعلق به تعلق المحب يتألف من الشمس ، والبحر ، والزهور ، والصحراء ، مع ما يقابلها من مدن تعجّ بمن فيها . اما السهل المزروع الذي كان المستعمرون الفرنسيون في الجزائر يتباهون به ، وسلسلة جبال الاطلس ، فلا يكاد يكون لهما مكان في افريقيا الداخلية هذه ، التي تمثلها مدينة تيباسه ، الرومانية الاصل ، والواقعة غربي مدينة الجزائر ، حيث تصل خطوط تلال تشينوا النقية بين البحر والسماء . وثمة خرائب صامتة تذكّر الانسان بعدم اكتراث افريقيا منذ القدم بالامبراطوريات الهشة التي اقيمت على تربتها . هناك يعبق الجو بأريج آلاف النباتات المتوسطية ، وفي ايام الصيف الطويلة يتوقف الزمان عن سيره . « في الربيع تنزل الآلهة في تيباسه ، وتتحدث الآلهة في الشمس يغمرها شذا نباتات الأبسنت ، والبحر في درع من لجين ، والسماء عارية الزرقة ، والخرائب تكسوها الورود ، والنور يدوّم بين اكوام الحجارة » [٢] .

ولكأن طفولة كامو لم تعرف يوما الشتاء . ولم يكن الا فيما تأخر من حياته ، عندما عاد عام ١٩٥٢ الى مسقط رأسه بعد غياب ثلاث عشرة سنة ، ان رأى الجزائر مظلمة ترتجف ، كما هي الحال فيها في بعض ايام الشتاء . وهو لا ريب قد عرف اياما كثيرة كتلك في الاحياء الفقيرة من بلكور التي قضى فيها جزءا من حياته ، غير انها فيما يبدو لم تترك اثرا في ذاكرته . ففي القلب من حساسية كامو ، وخياله ، وفكره ، وكتاباته ، ليس الا جمال الساحر الافريقي وروعة « شمس لا تفنى » . وقد وصف ذلك كما لم يفعل احد من قبل ، كما وصف ايضا مزاج الجزائريين

الاصليين ، وأخلاقياتهم ، ومواقفهم ، ولغتهم ــ ولا عجب ، فقد كان يشعر انهم اهله اكثر من اي اناس غيرهم .

فالطبقة العاملة من سكان بلكور ، وهي خليط من العرب والبربر والاوروبيين ــ من فرنسيين واسبان وايطاليين ومالطيين ويهود ــ ترفض الحواجز العرقية التي نجدها قائمة في اوساط الطبقة الوسطى الاكثر رفاها . والعربي او البربري لم يعتبره كامو يوما « غريبا » . وكل ما رآه في الطبقة العاملة الجزائرية من عادات بدائية ، وسنن اخلاقية اولية ، وحرية وحدود ، وتعبير ، وفكاهة ، وشمائل ، يسّر له فهما اساسيا لانسانية لم تنل منها مسلكية الطبقة الوسطى وكبتها . وقد كتب فيما بعد في دفاتره : « لا مراء في ان ما يبدو لي انه معنى الحياة الحقيقي انما لمسته في حياة الفقر هذه ، بين هؤلاء الاناس ، المتواضعين منهم او المزهوين » .

اول كتب كامو المنشورة ، « الوجه والقفا » L'Envers et l'endroit (١٩٣٧) ، و « اعراس » Noces (١٩٣٨) ، كلاهما مدين بأصالته الظاهرة لرغبته الجامحة في تصوير الصفات الفذة التي رآها في وطنه ، في اهله ومشاهده . لقد وهبته فرنسا لغتها ، غير ان الجزائر وهبت هذه اللغة نفسا جديدا ، وبريقا جديدا ، وتوترا بيّنا ، ووضوحا صارما ، هي بحد ذاتها كافية لتفريق كامو عن الكتاب الفرنسيين . ولذا فان كامو ، بفكره وتعبيره ، بقي مغروس الجذور كليا في تجربته الجزائرية حتى ٢ ايلول ١٩٣٩ ، عندما وجد ، باندلاع الحرب العالمية الثانية ، ان عليه « ان يتفاهم مع الظلام » ويطلع نفسه على المدن الاوروبية ، مدن « الدم والحديد » .

ولقد رد للجزائر معروفها بسخاء . ففضلاً عن « الوجه والقفا » و«اعراس» و«الغريب» ، جاءته الفكر لـ«كاليغولا» Caligula و«اسطورة سيزيف» ، وكتب بعض مسودتيهما ، قبل عام ١٩٣٩ . وقد اهدى للجزائر

الكثير من اروع صفحاته ـ تلك التي كتبها في بحر سنين عديدة ونشرها في مجلّد واحد بعنوان « الصيف » L'Eté (١٩٥٤) . ان شمال افريقيا لا يهيىء لخلفية فحسب لروايتي « الغريب » و « الطاعون » ، بل انه يلعب دورا في كل ما كتب كامو ، ممثلا في الصور والرموز الاساسية التي تعطي الاديب فرديته واسلوبه المتميز . ويصدق هذا على كامو بحيث ان غياب شمال افريقيا ، مثلا ، في «السقوط» ، يساوي حضور ما هو اشبه بالجحيم . فالشمس ، والبحر ، والسماء الشاسعة ، والريح الجافة ، والخطوط الصريحة ، والابعاد الكبيرة ، التي يتصف بها جميعا شمال افريقيا ، تصبح لكامو مشهدا روحيا . فاذا ما تحدث عن القيم « الاغريقية » او « المتوسطية » فهو انما يشير الى هذا المشهد الداخلي ، الى القيم التي يجسدها ، الى « الفرح الغريب » الذي حباه به في صباه واول رجولته ، فأضحى له بمجموعه رمز الحياة النقية .

وطفولة كامو ، من أوجه كثيرة ، جزائرية نموذجية . كان ابوه عاملا يوميا ، وهو فرنسي من اصل ألزاسي . لم يعرف كثيرا من المدرسة ، غير انه علّم نفسه الكتابة والقراءة بعد ان تخطى العشرين . وبعد ان تجند عام ١٩١٤ قتل وهو في الرابعة والثلاثين في معركة المارن ، مخلّفاً ارملة وولدين صغيرين ، كان عمر ثانيهما ، البير ، سنة واحدة . واذا الرجل المديد القامة ، الشاحب العينين ، الذي كان يجهد بكتابة البطاقة تلو البطاقة لزوجته يسألها فيها عن صحة ولديه ، يغدو مجرد اسمٍ وصورة فوتوغرافية ، او اكثر من ذلك بقليل . وزوجته الاسبانية الاصل لم تستطع حتى قراءة تلك الرسائل المقتضبة لانها كانت امّية . كانت في طفولتها قد اصيبت بمرض وهي في قريتها المنعزلة ، حيث يندر الاطباء ، فأهمل مرضها ، وأدى ذلك بها الى الصمم واعاقة النطق . وصفحات الكتب التي كتبها ابنها يتردد فيها الحضور الصامت لهذه المرأة التي كانت « تفكر

بعسر » ، كما تتردد فيها عيناها البنيتان الصبوران ، وحياتهـا الشاقة ، وجملها الوجيزة المتقطّعة .

انتقلت الارملة بطفليها الى شقة ذات غرفتين في حي مزدحم في شارع ليون ، بمدينة الجزائر ، حيث راحت تكسب قوت العائلة بعملها كخادمة تنظيف . وترعرع الطفلان باشراف جدة لهما ، شديدة التسلط لا يحبانها ، ربتهما بالسوط وهي تحتضر ببطء بذلك المرض الرهيب ، سرطان الكبد . وشاطرهم الشقة عم للولدين ، يقاسي شللا جزئيا . لم تكن تلك بيئـة سعيدة لولد يبدو انه ركز كل حاجته للحب في شخص امه الصامت . كانت امه في الليل تجلس قرب النافذة الوحيدة في الشقة ، واذا دخل ابنها لم تسمعه ، غير انـه « يتبين الشبح الضامر والكتفين الهزيلتين ، فيقف : لقد اصابه الخوف . فهو قد بدأ يحس اشياء كثيرة . انه يكاد لا يحس وجوده ، غير انه يتألم حتى الدموع لذلك الصمت الحيواني . كانت الشفقة تملؤه على أمه : أهذا هو الحب ؟... كان يتريث لحظات طوالا ، وهو يرقبها . واذ شعر بنفسه غريبا اخذ يعي ما يملأ نفسه من حزن » [٣] .

وقد كان كامو غريبا ايضا وهو يتوسط مشهد الفقر الذي لا حسن فيه . « اذكر طفلا كان يقيم في حي فقير ... كان هناك طابقان فقط والدرج عديم النور . ورغم مرور السنين فانه حتى اليوم يستطيع تلمس طريقه الى البيت في الظلام ... حتى جسده مشبع بذلـك المنزل . ساقاه تتذكران بالضبط ارتفاع الدرجات ، ويده تتذكر فزعها الغريزي ، الذي عجزت عن السيطرة عليه ، مـن الدربزين ... بسبب الصراصير » [٤] . لم ينس كامو قط « عالم الفقر » الذي عرفه في طفولته ، ذلك العالم المغلق الصامت ، الذي لم يطلب شيئا ، ولم يتوقع شيئا ، فكانت له عزّته الخاصة . أناسه يتحملون وان لم يستسلموا ، وهم بصمتهـم وربما دون وعـي منهم ، يحتقرون التعميمات الثرثارة والتعزيات السهلة التي يلذ للطبقة الوسطى الاسعد حظا ان تستغرق فيها .

ولكانت الأم والجدّة والفقر المدقع حوله عالم الطفل الوحيد لولا « الناحية الاخرى من الصورة » — جمال افريقيا وروعتها :

> ثمة في الفقر وحشة ، ولكنها وحشة تعطي كل شيء ثمنه الحقيقي . فعند درجة معينة من الثراء ، تبدو السماء نفسها والليل الزاخر بالنجوم ثروة طبيعية . ولكن في اسفل السلم ، تستعيد السماء معناها باجمعه : نعمة لا تثمن . ليالي الصيف ، غوامض تخشخش حولها النجوم . كان وراء الطفل رواق تتن الرائحة ، وكرسيه المكسور يكاد ينهار به . ولكنه رفع عينيه ، وشرب من نقاوة الليل [٥] .

وهكـــذا بدأت في طفولة كامو المبكرة « علاقتــه الغرامية بأفريقيا » ، وهي علاقة كتب عنها يقول انها « لن تنتهي ولا ريب » .

بعد حوالي عشرين سنة ، في مقدمة لطبعة جديدة من كتاب « الوجه والقفا » ، قدّر كامو ما كان مدينا به لطفولته :

> ولدت فقيرا في حي من احياء العمال في المدينة ، ولكنني لم اعرف ما العوز الى ان رأيت ضواحينا الباردة (في باريس) ... والدفء الذي شاع في طفولتي حجب عني الغضب . عشت في وسط الاملاق ولكن في ضرب من اللذة وشعرت بقـــوى لا حد لها في دخيلتي . وكانت مشكلتي الوحيدة هي ان اكتشف المجال لاستخدام تلك القوى [٦] .

ويبـــدو ان كامو استخدمهـــا لزمن ما على نحو ما كـــان يفعـــل معظـــم صبية الجزائر . فهم طلقاء من التعقيدات الذهنية والقيود الخلقية ، ولذا كان انصرافهم الى تنمية الحيوان الفتي المعافى في انفسهم .

ولكن في اثناء ذلك ، كان كامو ، دون ان يعي ، قد بدأ السير في طريق ستنأى به سريعا عن بلكور ، وأخيرا عن شواطىء الجزائر المشرقة . وفي مدرسة بلكور الابتدائية التي دخلها عام ١٩١٨ حظي باهتمام احد

معلميه ، لوي جرمين ــ وهو الذي اهدى اليه كامو خطاب قبوله لجائزة نوبل ــ وأخذ المعلم يشرف على دروسه خارج ساعات المدرسة ويهيئه لمنحةٍ تتيح له استمرار الدراسة في « الليسيه » في مدينة الجزائر . وفي عام ١٩٢٣ حاز كامو على المنحة ، وهو في العاشرة من عمره ، ودخل الليسيه وتابع دراسته التي ارتقت به درجة فدرجة الى جامعة الجزائر ، حيث درس الفلسفة من ١٩٣٢ الى ١٩٣٦ .

ويبدو ان كامو في سني مراهقته الباكرة لم يأبه كثيرا لدروسه في الليسيه . فقد كان كلفاً بالعالم الجسدي ، وتنمية الجسم الكامل . ففي سن الخامسة عشرة ولسنتين او ثلاث بعدها كانت كرة القدم محور حياته . وقد كتب يصف نفاد صبره اذ كان ينتظر « من الاحد الى الخميس ، يوم التمرين ، ومن الخميس الى الاحد ، يوم اللعب » (٧) . وما زال اصدقاؤه يذكرون حامي الهدف الجاد في لعبه بجواربه البيضاء الانيقة . لقد بقي كامو عميق الاهتمام بكرة القدم طوال حياته .

وكانت السباحة ايضا ، وبقيت ، من لذاته الكبرى : « اذا ما دخلت الماء ، فكأنني اصبت بنوبة : تماوج صمغ كثيف بارد ، ثم غطس ، وطنين في الاذن ، وسيل من الانف ومذاق مر في الفم ــ سباحة ، ذراعان يصقلها الماء ، ينقذف الجسم من البحر ليتعسجد في الشمس ثم ينغمر ثانية وكل عضلة تتلوى ، والماء يدفق على جسمي ، وساقاي تغازلان البحر بعنف ــ وينعدم الافق » (٨) . ففي الجزائر « يسبح المرء في الميناء ويستريح على الطوافات . واذا مر بطوافات تشغلها فتاة جميلة ، صاح لاصدقائه : قلت لك انه نورس ... وينقضي الصبح كله في الغوص ، في الضحك المزهر وسط الرذاذ ، في ضربات المجاذيف الطويلة حول السفن التجارية الحمراء والسوداء . وعندما تفيض الشمس من كل زاوية في السماء ، يعود بنا الزورق البرتقالي الخفيف في اندفاع أهوج ، وقد حمّل بالاجساد الملوّحة . وفي انسيابتي الطويلة الاخيرة الى مياه الساحل

الهادئة ، انى لي ان اجـزم بأنني لست اقتاد خلال الماء الناعم شحنة من الآلهة اتبين فيهم اخوتي ؟ » (٩) ان في السباحـة معنى خاصا لكامـو ، وكثيرا ما كانت لديه رمزا لضرب من التطهر ، طقسا يتحرر به المرء من شرور حياته اليومية .

كانت الاخلاقية الوحيدة التي يعرفها في تلك السنوات اخلاقيـة فريق كرة القدم ، ولكن « اذا ما عاش المرء على هذا النحو ، قريبا من الاجساد ومن خلال الجسد ، وجد ان لذلك دقائقه وأصوله ، بل ، ان جاز لي ان اجازف بقول قد يعوزه المنطق ، له سيكولوجيته الخاصة». (١٠) لقد كان ما يتمتع به هؤلاء الفتية الجزائريون من شهوانية نشيطة ضربا من التوازن والعقل . وعندما كتب كامو بعد ذلك بأعوام قلائل ، سنة ١٩٣٩ ، وصفا لشباب وهران ، وصفهم بفكاهة سمحة ـ اذ كانـوا ولا ريب شبيهين به وهو في سنهم : « بين السادسة عشرة والعشرين » ، يتمشى فتية وهران وفتياتها في الشارع العريض كل مساء ، « وقد لمّع الاولاد شعرهـم بالزيت وجعّـدوه » ، وتبرّجت الفتيـات ببراعة الممثـلات الامريكيات . ويذكر كامو ان كلارك غايبل كان الممثل الذي يقتدي به الاولاد ، ومارلين ديتريش الممثلة التي تقتدي بها الفتيات (١١) . السينما ، والرقص في احد المقاهي الشعبية المبنية فوق البحر على دعائم خشبية ، هما ملهاة هؤلاء المراهقين الذين كانوا غير خاضعين للقيود التي كثيرا ما تفرض فرضا صارما على الشباب في الاقاليم الفرنسية . « ... في شوارع وهران ليس ثمة من يثير مشكلة الكينونـة ولا مـن يعبأ بالطريـق الى الكمال » (١٢) . ويبدو ان هذه المشكلات لم تكن تهم كثيرا صاحبنا حامي هدف فريق كرة القدم يومئذ .

في عام ١٩٣٠ ، وهو في السابعة عشرة ، اصيب كامـو بأول نوبة قاسية من التدرن الرئوي ، فكان ذلك له صدمة مريعـة . ولذا فـان عام ١٩٣٠ يشكل نقطة تحول في حياته . ويبدو ان مجابهته الاولى للموت

مستوحدا ، ونومه في احد اسرّة البهو العام في المستشفى محاطا بالعديد من المرضى ، ايقظا فيه وعيا لحقيقة الكينونة البشرية . كان رد الفعل الاول لديه ، على ما يظهر ، الخوف ، والخجل ، والتمرد . ففي حالته تلك لم يجد تلذّذا شاعريا ولا استسلاما فلسفيا . ولربما كانت الاعوام العشرة التالية أنشط الاعوام في حياة تميَّزت اصلا بالنشاط الشديد . فقد أدار كامو ظهره الى حياته الماضية ، وترك البيت ، حيث تعذّر عليه ان يعتني بنفسه كما ينبغي ، وبعد اقامة قصيرة مع احد اعمامه جعل يعيش مستقلا لوحده ، واجدا لنفسه القوت كيفما استطاع . ويبدو ان حياتــه الذهنية بدأت عندئذ تنمو وتتطور بسرعة غير عادية . وفي جامعة الجزائر وجد استاذا كان احد الذين درس عليهم الفلسفة في الليسيه ، الفيلسوف الكاتب جان غرينييه ، وهو الذي لم يتخلّ كامو بعد ذلك قط عــن حبه والاعتراف بفضله . لم يكن الصيف الجزائري قد انتهى بعد ، ولكنه بدأ يكتسب الوانا وانغاما جديدة .

٣ عشق للحياة ، ١٩٣٢ - ١٩٣٩

« . . . هذه المادة الرائعة واللاابجدية التي
تُسمى بالحاضر . »

كانت الثلاثينيات في مدينة الجزائر سني خير لشاب تكمن في نفسه موهبة الادب . فالمدينة الجميلة الآهلة بـ ٢٦٥،٠٠٠ نسمة في حالة انتعاش اقتصادي ، ولبعدها عن فرنسا ، مع ما يتصف به سكانها وأرضها من ميزات ، جعلت تنمو لتصبح مركزاً ثقافياً مستقلاً لقطر بأكمله . وكان هناك فئة من المثقفين الشبان ، يكثر بينهم الطلاب ، ممن راحوا يرصدون تراثهم الغنيّ الخاص ببلدهم . وهذا التراث يعود الى ما قبل فرنسا إلى روما ، كما يعود عن طريق الحضارة العربية ، والبيزنطية ، إلى الاغريق . فلهؤلاء الشبان ، رجالاً ونساءً ، لم تكن الجزائر أرض الغوامض البعيدة التي يرحل اليها الاوروبيون كلما ارادوا ان ينفضوا عنهم أوزار العيش المتمدين . لم يكن شمال افريقيا لهم ما كان لفلوبير ، وفرومنتان ، ولوتي ، وبيير بنوا ، او ما كان لاوسكار وايلد ، واندريه جيد ، وهنري دي مونترلان . كما لم يكن بلدهم هو أفريقية الصوفيين ، هؤلاء الباحثين عن الرياضة الروحية التي تهيئها الصحراء لمحبيها ، من أمثال الجيل السابق لهم ،

كارنست بسيكاري ، حفيد رينان الذي اعتنق الكثلكة ، أو شارل دي فوكو ، الراهب الترابي * . فالجزائر في أعينهم ليست ملجأً ولا مغامرة . إنها أرضهم وهم يحسون جدّتها وأصالتها ، ويريدون التعبير عن أصالتها في أدب خاص بهم .

وكان هناك عدد طيب من الكتّاب ، فضلاً عن البير كامو ، بدأ بالنمو في التربة الافريقية ، منهم جول روا وعمانوئيل روبليس ، وكلاهما روائي معروف ؛ وراول سلي وماكس بول فوشيه اللذان عرفا فيما بعد كناقدين ؛ ورينيه — جان كلو الذي أصبح رساماً وروائياً . كان الغليان السياسي بالطبع في اشتداد ، وإن لم يضطرب به بعد كثيراً وجه البلاد حين راح الكثيرون من المسلمين يتهيأون للكتابة بالفرنسية ، كمحمد ديب ، ومولود فرعون ، ومولود معمري ، وجان عمروش الذي سبقهم بقليل في بدايته . وكان الناشر الجزائري ادمون شارلو مستعداً لطبع ما يكتبه مواطنوه وما يحررونه من مجلات هزيلة . وسرعان ما انخرط كامو بحرارة في هذا الجو ، ولعله كان في صالحه أن اولى اتصالاته الفكرية تحققت في الجزائر لا في باريس ، حيث يخفق الكثير من المواهب أو يضيع . فالجزائر ، لصغرها النسبي كمدينة ، يسّرت له صداقات بقيت على مر السنين ، وهيأت له جمهوراً صغيراً يتذوّق أدبه ، مما عجّل في إنضاج شخصيته .

ان النشاط الذي أبداه كامو في السنوات التي عقبت أولى نوباته الصدرية تكشف عن بعض استيآسه إزاء الخطر الذي كان يتهدده . فقد كان مريضاً لمعظم الوقت ، وإن لم يكن أحد ليعرف ذلك ، وتأثر مستقبله بمرضه . فقد حذره اساتذته من أنه لن يستطيع أن يجتاز الفحص الطبي الذي لا بد منه لطلاب الـ « اغريغاسيون » — وهي الخطوة الاخيرة قبل « دكتوراه الدولة » التي تيسّر للمرء عملاً في الجامعة — فاضطر الى

* Trappist ، وهي فئة من الرهبان يقضون حياتهم صامتين حتى الموت . (المترجم)

الاقلاع عن فكرة التدريس كمهنة له وما يرافقها من ضمان للمستقبل . ويبدو أن سنة ١٩٣٧ ، عندما رفض وظيفة تعليمية صغيرة في سيدي بن العبّاس ، جنوبي وهران ، كانت سنة حاسمة : « سنة مضطربة محرقة » ، كتب في دفاتره ، « قلق بشأن المستقبل ، ولكن حرية مطلقة بالنسبة الى الماضي والى نفسي . » فاذا كان المستقبل موضوع إشكال ، أصبح الحاضر لكامو ، فيما يبدو ، « تلك المادة الرائعة واللامجدية » للحياة مما يجب تذوقه والتلذّذ به بتمامه .

وليس تفجّر العزيمة لديه في هذه السنوات مجرّد تعبير عن شهية هوجاء للحياة ، إنه إنما ينبعث عن حياة داخلية زخمها غير عادي . فكتاباته الاولى (او ، على الاقل ، تلك التي احتفظ بها) تعود الى عام ١٩٣٢ ؛ وفي عام ١٩٣٥ بدأ يحفظ لنفسه « دفاتر » يدوّن فيها على عجل خططه ، وملاحظاته ، وافكاره ، وما جاء عام ١٩٣٧ حتى كان اول كتبه على وشك الصدور . وحياته الخاصة ، بالطبع ، كان لها تقلباتها : زواج شقي لفترة قصيرة وهو في العشرين من سيمون هي ، إبنة طبيب في الجزائر ، وعدد عجيب من الوظائف لكسب قوته — فقد عمل كاتباً في شركة استيراد وتصدير (وهي وظيفة تذكرها عندما كتب « الغريب ») ، وبائعاً لادوات السيارات ، ومعلماً خصوصياً ، وموظفاً في الارصاد الجوية . ولم يصمّم نهائيا على العمل كصحفي حتى عام ١٩٣٨ .

ولقد كان سعيداً في بعض هاتيك السنين . فبعد طلاقه استأجر برفقة ثلاثة طلاب آخرين منزلاً مشرفاً على خليج الجزائر الرائع ، وسموه « الدار التي تواجه الدنيا » . واذا هو يتمتع بجمال وحرية ومرح ومحبة وتفاهم أتته على غير انتظار في ثنايا حياة ملأى بالمصاعب . والمهم في ذلك كله أنه اكتشف عندئذ حاجته للكتابة وعزمه على أن يصبح كاتباً .

وكان لكامو في الادب من يؤثرهم على غيرهم ، مشاركاً بذلك

معظم معاصريه : بروست ، مثلاً ، الذي كان شديد الاعجاب به ، ثم اندريه جيد . لقد وجد في جمالية جيد وشهوانيته المعلنة عن نفسها ما يضايق الفتى القادم من بلكور في بادىء الامر ، غير أنه سرعان ما جعل يستشعر ما في كتابات جيد من قيم أعمق : « ... الرسالة الشهوانية في « طعام الارض » Les Nourritures terrestres لم تعلمني شيئاً. بالعكس، كان في ذلك التمجيد البديع مذاق اعتناق مذهب جديد أزعجني ... غير أن الذي فعل في نفسي هو ما في الكتاب من رياضة الزاهد . ومنذ ذلك اليوم لم اكفّ قط عن الادراك مع جيد أن لا فنّ ثمة ولا عظمة دون نظام يقبل به المرء عن حرية ورضا [1] » . وقد وجد كامو إغراء له في اخلاقية مونترلان العدميــة ــ وأعجبه أن يقلّد في مونترلان أناقته اللامبالية ، وقبعته اللبّادية ، وقفازيه الناصعين . أما اندريه مالرو فكان استاذاً يعجب به كامو إعجابا مباشراً ويتهيأ لكتابة دراسة عنه . غير أن هؤلاء الكتّاب كانوا بعيدين جداً عن أجوائه . ولما قام برحلته الاولى الى اوروبا ، كان كامو يركب قطار الدرجة الثالثة وينزل في الفنادق الرخيصة ويبيت أحياناً على الطوى ،فعلّق بشيء من السخرية على « الفضائل » التي يستشفّها جيد ومونترلان الثريان في الاسفار ، اذ يتنقلان بين مدن اوروبا او شمال أفريقيا في ترف الموسرين .

ولعل أعمق الجميع أثراً في فكره استاذه جان غرينييه ، الذي أهدى له كامو اول كتبه « الوجه والقفا » ، وبعد ذلك « المتمرد » . قال : « انشأ غرينييه فيّ ملكةً للتأمل الفلسفي [2] » . وكان غرينييه هو الذي أطلعه على أول كتابين قوّيا إيمانه في ان لديه هو أيضاً شيئا يقوله : « العذاب » La Douleur وهي رواية غــير مشهورة [3] ، و « الجُزُر » Les Iles ، وهو مجموعة مقالات لغرينييه نفسه . و « العــذاب » يصف حيــاة أناس كالذين عرفهم كامو في بلكور ، بينما يتحدث « الجزر » عن البحر الابيض المتوسط ومغزاه وأهميته ، وقيم الحياة ، وفيه مقترب شخصي لمشكلات السعادة كما يراها رجل مؤمن لكنه غــير متزمت عقائدياً . وقــد لامس

الكتابان القلب من حساسية كامو ، فكان لهما في نفسه وقع عميق .

كان جان غرينييه مسيحياً ، من اصل بريتاني ، وعلى شيء من الصوفية : غير أنه كان من عشاق الحضارة الاغريقية . وقد اعدى كامو بحبه للأدب الاغريقي والشعراء المأساويين الكبار والفلاسفة . وهكذا جاء كامو عن طريق افلاطون وأفلوطين أول ما جاء إلى مشكلات الماهيَّة والوجود التي كانت فيما بعد ، عن طريق الفلسفات الالمانية لهيغل وهايديغر ، وهوسِرْل ، وياسبرز ، ستريق سيولاً من الحبر في العالم الغربي . فخط الفكر لدى كامو ، بعكس سارتر ، يمكن تقصيه خلال القديس أوغسطين ، وباسكال ، وكيركغارد ، وتشستوف ، مع الرجوع دوماً للتدقيق والتأكد إلى افلاطون والافلاطونيين الجدد .

ولم تكن الفلسفة بالنسبة الى جان غرينييه مجرد تحليل ونقد المناهج الفلسفية الرئيسية . فحتى عناوين كتبه ترينا ذهنا منخرطاً هو نفسه في التأمل الفلسفي الدقيق . والموضوعات التي يلذّ له التمعن فيها تتصل بقضايا عصرنا : «مقالة في السلفية» Essai sur l'esprit d'orthodoxie ، «بحث في الاستخدام الصحيح للحرية» Entretien sur le bon usage de la liberté ، « في اللامبالاة » De l'Indifference . إن المقالة هي وسيلة غرينييه المفضلة . وتأملاته التي يعتمد فيها على ملحوظاته الشخصية للتجارب الداخلية والخارجية ، والوقائع التاريخية والقصصية ، مبنية على احاطة واسعة بشؤون المعرفة . وطريقته التي تماثل بعض الشيء طريقة مونتين هي عكس البرهنة المنطقية الصارمة . فهو لا يأبه بالتجريدات ويبدو أنه لا يعنى إلا بالتفحص الدقيق لمعطيات التجربة المحسوسة .

لقد كان وقع ذهن من هذا النوع في نفس التلميذ الشاب وقعا لا يقدر . وبتأثير من غرينييه انكب كامو على اطروحة فلسفية فرغ منها بنجاح (٤) عام ١٩٣٦ ، موضوعها أثر أفلوطين في القديس أوغسطين . قد يرى غير ذوي الاختصاص أن هذا ليس إلا موضوعاً اكاديمياً ، غير أنه

لشاب من شمال افريقيا ، يعتبر افلوطين وأوغسطين كليهما مواطنَيْن له ، فإنه اختيار موفّق . فقد كان صاحبنا ، رغم عدم إيمانه ، شديد الاهتمام بتأثير الافلاطونية الجديدة في تكوين العقيدة المسيحية ، لانه كان ينشد ادراك معنى حياته . ولم ينس كامو بسرعة بعد ذلك تعاليم افلوطين ولا انهماك أوغسطين العميق بمشكلة الشر .

ان القارىء العاديّ اليوم ليعيش في حمى المقاييس الخلقية التي ما زلنا نتقبلها دونما تمحيص في حياتنا اليومية ، ولذا فانه يجد من العسير فهم اتجاه كامل من اتجاهات الفكر الاوروبي في القرن العشرين صادر عن إحساس أليم باستحالة ايجاد تبرير عقلاني لاي نظام من نظم القيم الخلقية . ففي مطلع هذا القرن ، ولا سيما في فرنسا ، نشأت أزمة فكرية ، ليس ثمة ما يضاهيها عمقاً وتوتراً وتعقيداً إلا الازمات التي تصحب الانتقالات العظمى في التاريخ ، كسقوط الامبراطورية الرومانية ، مثلاً . وهذه الازمة التي كثيراً ما يشير اليها الفلاسفة والنقاد ما زالت في انتظار من يؤرخها . وقد اعلنتها اول الامر موجة من العدمية : إذ ظهرت المعتقدات المسيحية وكأنها تنتمي الى الماضي ، والفلسفات العقلانية التي عرفتها القرون الثلاثة الماضية فقدت قوة اقناعها حين بدت غير ملائمة لعالم سريع التغيّر . والاسئلة القديمة قدم الانسان عن مغزى رحلة الانسان في هذه الدنيا جعل الناس يسألونها من جديد دون أن يجدوا لها أجوبة شافية . ولكن الكثير من شباب اوروبا اصرّوا على أهمية العثور على جواب ما على هذا السؤال : لماذا نحيا ؟ لقد كانوا كلهم ، على نحوٍ ما ، أبناء نيتشه ودوستويفسكي ، ومطلعين على أفكار شبنغلر في كتابه « انحطاط الغرب » Decline of the West (وان لم يكونوا دائماً مطلعين على نصّه) . فللبعض كان التبرير الوحيد الممكن للحياة هو الاسهام في فعل اجتماعي او سياسي ، بينما انجذب البعض الآخر إلى أشكال شتى من الخلقية الفردية — جمالية كانت أو بطولية .

وإن كنا نحن نستطيع تمييز البير كامو عن معاصريه ، فذلك ربما لانه ، في هذا الجو ، بدأ من لا شيء ولم يكن لديه ما يرفضه أو يشكك فيه سوى هذه العدمية بالذات ، التي كان بامكانها ان تؤدي به طائعاً إلى الرضا بالمرض والموت . ودفاتر مذكراته في هذه السنوات الاولى تكشف عن اهتمامه الشديد بالقيم الخلقية ، وحاجته لارساء الحياة التي يعشقها على قواعد فكرية يقتنع بصحتها . وهذا بحث لم يتخلّ كامو عنه قط . فهو أقوى الحوافز الدافعة في كتاباته ، وهذا ما جعله كاتباً .

هنا كان هذا « الشاب الطويل النحيل الشاحب ، الذي لا يكلّ برغم المرض ، الملتهب العواطف ... » (٥) قد نأى عن عالم طفولته — ولكن بعض الشك ما زال يساوره . فكتب في مستهل دفاتره : « ان الذي اريد ان اقوله هو أن المرء قد يستشعر — دونما رومانسية — حنيناً إلى فقر مفقود . » لا لأنه أضحى غنياً ، فما أبعده عن ذلك ، بل لانه يحس بارتباطه عضويا بطبقة عاملة لم يعد ينتمي إليها . ولهذا السبب ، ربما ، كان شديد الاحساس بالمسؤولية تجاه الظلم الاجتماعي .

في عام ١٩٣٤ التحق كامو بالحزب الشيوعي ، رغم ان السياسة ، فيما يبدو ، لم تكن تهمه كثيراً الا بشكل عام جداً . ومواقفه انما هي مواقف اليسار الطلابي في الثلاثينيات ، أيام كان الرأي الليبرالي « اليساري » بين الطلاب مقاوماً للفاشية ولكنه رافض للحرب ، شديد الوعي لأخطار المغامرة الهتلرية في ألمانيا غير أنه شديد الريبة تجاه اي رد فعل قومي في فرنسا ، فهو ضد موسوليني ، وهتلر ، وفرانكو ، ولكنه غير مستوضح للحقائق وشديد الحماسة من أجل الاصلاح الاجتماعي في فرنسا . وكانت اسطورة روسيا كبلد مسالم يطلب الخير ويحقق على مهل فردوساً على هذه الارض من الاوهام الكريمة التي يؤمن بها الطلاب دون تمحيص . فكان من الامور الشائعة بين اقران كامو أن يصبح المرء عضواً في الحزب . فهذه كانت السنون التي رأوا فيها اندريه جيد يسافر الى روسيا بدعوة من الكرملين ،

ويخطب في الجماهير المتحمسة في الميدان الاحمر بموسكو ، عندما كان اندريه مالرو يعادل رؤياه لعظمة الانسان بصراع الشيوعيين للتحرر ، واراغون يهجر السريالية من أجل عالم الماركسية « الحقيقي » . أما العجيب فهو قصر أمد التجربة بالنسبة الى كامو – لقد تخلى عنها في أقل من سنتين .

وكانت المهمة التي عهدت الى كامو كعضو في الحزب هي أن يعمل في نشر الدعوة بين العرب الذين كرّس نفسه لقضيتهم . وعندما اقتضت أسباب تكتيكية ، بعد ذلك بأشهر قلائل ، أن يغيّر الحزب سياسته تجاه العرب ، اصيب كامو بصدمة عميقة. وعندما وقع الكرملين — في تخوفه من المانيا الهتلرية — اتفاقية مع بيير لاڤال ، اعترض كامو على ذلك بشدّة ، وحزّت في نفسه الساذجة هذه الانتهازية الفاضحة . فقام هو ونفر من أصدقائه بترك الحزب ، فقام الحزب بدوره بطردهم . وفي دفاتره نرى فقرة صغيرة ساخرة ، مؤرخة بآذار ١٩٣٦ ، يصرف فيها كامو بايجاز موضوعاً كانت الايام فيما بعد ستبرهن على أنه أصعب مما ظن حينئذ :

غرينييه ، عن موضوع الشيوعية : « إن السؤال بجملته هو هذا : من أجل عدالة مثالية ، أيجوز لنا أن نؤمن بالسخافات ؟ » وللمرء أن يجيب أن نعم : جميل ! كلا : صادق !

كان صاحبنا الشاب في هذه الفترة يفكّر بالتزامه الشخصي ، لا بعصره عموماً . ولئن كانت وقفته الجزيئة على رؤوس الاشهاد في وجه الشيوعية ستأتي بعد بضع سنوات ، في وقت شديد الحرج في تاريخ السياسة الفرنسية ، فان مغامرته السياسية الاولى تنسجم وشخصيته . فهو ما اتخذ موقفاً سياسياً إلاّ وثبت فيما بعد ، إجمالاً ، أنه موقف سليم عملياً وخلقياً ، غير أنه كان في الاغلب أسبق من معاصريه الى اتخاذ مثل هذه المواقف ، كما أن مواقفه أشد حزماً ونفاذاً .

تغيّرت سياسة الحزب ، غير أن كامو لم يتزحزح عن إخلاصه

للجزائريين العرب الفقراء ، الذين كان يعتبر نفسه واحداً منهم . وقــد أرسل في حزيران ١٩٣٩ ، كصحفي من اسرة تحرير الجريــدة اليسارية « ألجير ــ ريببليكان » Alger - Républicain ، ليكتب تحقيقاً عــن احوال « القبائل » في الجبال الواقعة جنوبي الجزائر . فالبربر قوم ما زالت فيهم ذكرى مبهمة لسلطان روما والنصرانية التي تلاشت إزاء الفتح العربي . كانت قبائلهم تعاني ازمة اقتصادية شديدة زاد من وطأتها أنهم يقيمون في منطقة لا تيسّر ظروفها الجغرافية حصولهم حتى على وسائل البقاء الاولية . وعاد كامو بتحقيق يدلّل على المزايا التي اتصف بها كل ما كتب فيما بعــد عندما أصبح مديراً ومحرراً لجريدة « كومبا » بعد تحرير فرنسا . فحتى ذلك الوقت لم يكن كامو قد كتب شيئــاً ذا شأن في جريــدة « ألجير ــ ريببليكان » . ولو أنه كتب فيها بضع مقالات قصيرة حول موضوعات آنية ــ كوصفه المؤثر لاحدى سفن السجناء الذاهبة الى غيانا الفرنسية ــ توحي بعض الشيء بحساسيته المفرطة لآلام الانسانية في شتى اشكالها . أما تحقيقه عن القبائل فقد كشف عن مدى هذه الحساسية وقوتها اذا ما اقترنت بصفتين اساسيتين اخريين : عناية دقيقة بضبط الحقائق والتفاصيل ، وسخرية جارحة تعتمد على ضرب مدروس من « تضئيل القول * » . لقد راحت الجريدة تنشر التحقيــق تباعاً كل يوم من ٥ إلى ١٥ حزيــران ١٩٣٩ ، والقارىء يستنير به حتى اليوم (٦) . إنه يحوي الكثير مما هو معقول ودقيق، كما يحوي مقترحات للاصلاح واضحة المعالم ، منها ما يوصي بضرب من الحكم الذاتي للقبائل . لم تكن العدالة بالنسبة لكامو فكرة تجريدية حتى في ذلك الوقت ، بل هي ضرورة ولّدتها شدّة ادراكه لبؤس الآخرين . وقد أضحت له عشقاً فيما بعد .

ولكن قضايا الظلم الاجتماعي ، في هذه المرحلة ، لم تكن ذات شأن كبير في حياته . فهو بسبب ما عرفه في صباه يعيها تمام الوعي ، ولكنه وعي

* Understatement وهو عكس التهويل والمبالغة Overstatement. (المترجم)

من بعيد وأقرب الى النظري . وكانت النتيجة المباشرة غير المتوقعة لفترته الشيوعية القصيرة هي اكتشاف عشقٍ آخر في حياته ، لا يقلّ عن عشقه للجزائر قوةً أو بقاء . ففي الثلاثينيات كان الحزب الشيوعي يؤكد على النشاط الثقافي ، ويحبّذ التعاون الوثيق بين المثقفين والطبقة العاملة . واذا عدد من المراكز الثقافية ، والمسارح التجريبية ، والجمعيات او النوادي الطليعية للسينما ، تنشأ في اماكن كثيرة بين عشية وضحاها . وفي عام ١٩٣٥ تم تأسيس « مسرح العمال » في الجزائر بمبادرة من كامو . فالجزائر بعيدة عن باريس ، والمسرحيات القليلة التي تقدمها الفرق الباريسية كل سنة لم تكن فيها منافسة تذكر للنشاط المسرحي المحلي . وقد دام « مسرح العمال » مدة تخطّى فيها التزاماته نحو الحزب حتى عام ١٩٣٩ . وقصة هذا المسرح جديرة بالرواية لما تكشف من روحية ، ولان كامو كان في المحور منها .

افتتح « مسرح العمال » في ايار ١٩٣٦ بمسرحية مقتبسة عن رواية مالرو «ايام الغضب» Le Temps du mépris.وكان الممثلون كلهم هواة وطلابا وعمالا . وقد اقيم المسرح في احد المقاهي الخشبية المعهودة المبنيّة على دعائم فوق مياه البحر في الحي الشعبي من الميناء ، يسمى «صالة بادوفاني» ـ وكانت الصالة تستعمل عادة للرقص ـ وكان لطم الامواج يسمع اثناء التمثيل . وقد بذل جهد كبير لاجتذاب الجمهور العمالي الذي كان يختلط به الطلاب وحفنة من البورجوازيين الطليعيين . وقد هيّئ بيان كما كانت العادة منذ القدم في مثل هذه المناسبات في فرنسا ، حكمي اللهجة ، يجمع بين الجد والتواضع المقصود ، ويشفّ عن ذلك الاسلوب الخاص الذي كثيراً ما استعمله كامو في افتتاحياته فيما بعد :

> يجري الآن تنظيم مسرح للعمال في الجزائر بجهود جماعية نزيهة . وهذا المسرح على علم بالقيمة الفنية الكامنة في الادب الجاهيري ، ويريد ان يثبت ان الفن احياناً يستفيد من الخروج من برجه العاجي ، مؤمناً بان حسّ الجمال لا ينفصل عن حسّ الانسانية . ما هذه بالافكار

الجديدة ، ولا مسرح العمال يغافل عن ذلك ، غير انه غير معنيّ بالأصالة . انما هدفه هو استعادة قيم انسانية معينة الى مكانها ، لا استجلاب موضوعات فكرية جديدة . وكان لا بدّ من تكييف وسائل الاخراج للاهداف النظرية ، مما يفسّر بعض التجديدات في تطبيق الافكار التي ما زالت جديدة في الجزائر . ورغبة من المنظمين في تجنب « مبتذلات » الدعاوة ، فقد قاموا لتجربتهم الاولى باقتباس رواية اندريه مالرو « ايام الغضب » . وستتألف جهودهم في المستقبل من الابداع ، والاخراج ، والتأويل ، وفق وسائلهم الخاصة .

لئن تكن النغمة « الجماعية » و « الاجتماعية » هنا شيوعية في موحاها ، فان ثمة عنصراً بيّناً من المتعة الفنية والتقنيّة ، فهذا السرور الذي يبديه « المنظمون » باعلانهم عن « تجديداتهم » وهذه الرغبة في تجنب الموضوعات السياسية المبتذلة ، كلاهما فكري لا سياسي في طبيعته .

نجحت « ايام الغضب » ، وتلتها محاولة لتحقيق هدف البيان الثاني ، وهو « ابداع » مسرحية « جماعيا » . لا ريب ان كامو ، بعد ذلك بسنين ، كان يبتسم كلما تذكر فكرة « الابداع الجماعي » المماثلة لفكرة « الادب الجماهيري » . بيد ان هناك مسرحية غريبة في اربعة فصول تدعى « ثورة في جبال الاستوريا » Révolte dans les Asturies ، نشرت في الجزائر عام ١٩٣٦ باسم اصدقاء « مسرح العمال » ، وهي مثل نادر لا يستهان به على تلك الفكرة التي تناقض نفسها . الا ان « محاولة الابداع الجماعي » هذه لم يتحقق اخراجها على المسرح ، لأن البلدية تخوفت واعتبرتها خطرة . فاختار المؤلفون الشبان موضوعاً لهم ثورة عمال المناجم في اوفيدو ، وهي ثورة كانت قد قمعت بوحشية قبل ذلك بعامين ، ولم يدعوا شكا في نوعية عواطفهم . ورغماً عن الرقابة ، نشرت الجماعة المسرحية وأهدتها « الى سانشو ، وسانتياغو ، وانطونيو ، ورويز ،

وليون » ، وهم من عمال المناجم ومن اشخاص المسرحية نفسها . والمقدمة تحمل ملامح شخصية كامو ، وهي تستمر ، مع بعض التناقضات الفنيّة ، بموضوع سيجعله كامو فيما بعد موضوعه الخاص : وهو ان بعض الافعال الانسانية يتصف بالعظمة برغم لا جدواه ، مما يسمه بطابع « العبث » :

المسرح لا يكتب ، أو أنه لا يكتب الا كلجأ اخير . وهذا يصدق على العمل الذي نقدمه اليوم للجمهور . وبما انـه لم يتسنّ لنا ان نخرجه ، فلنا على الاقل ان نقدمه للقراءة .

ولكن على القارىء ألاّ يحكم. عليه ان يترجم ما نكتفي بالايماء اليه هنا ، الى اشكال ، وحركات ، وضوء . وحينئذٍ فقط سيتاح له ان يرى هذه المحاولة في ضوئها الحقيقي .

اننا ندّعي ان هذه محاولة للابداع الجماعي . أجل . وهـذه قيمتها الوحيدة . كما انها ، الى ذلك ، تدخل الفعل في اطار لا يلائمه : المسرح. واذا اردنا لهذا الفعل ان يبلغ درجة العبث ، وهو شكل من اشكال السموّ خاص بالبشر ، يكفيه ان يؤدي الى الموت .

ولهذا السبب لو اردنا ان نختار عنواناً آخر ، لكان « الثلج » . وسيدرك القارىء لماذا فيما بعـد . ففي تشرين الثاني.يكسو الثلج سلاسل الجبال في الأستوريا . وقبل عامين مضيا كسا الثلج سلاسل جبال رفاقنا الذين صرعهم رصاص « الكتيبة » . ولم يسجّل التاريخ اسماءهم (٧) .

« ثورة في جبال الاستوريا » مسرحية غريبة فيها من السذاجـة والاخلاص ما قد يمتع القارىء الحيادي حتى اليـوم . والديكور فيهـا يستحق منا التمعُّن . فالذي أوحى ببعضه هو أهداف المؤلفين المنبرية ، وببعضه أغراضهم الفكرية ــ أم نقول الفلسفية ؟ والنص يقول : « المشاهد هو محور المشهد . تقع الحوادث في ميدان في اوفيدو . وعلى المشاهد ان

يشعر انه «في» اوفيدو ، لا «امامها» . تدور الاحداث كلها حوله وعليه ان يكون في مركز المأساة » .

وهكذا فان على المشاهد ، رضي أم أبى ، أن « يسهم » في الفعل ، « وقد رُتّب المشهد بحيث يمنع عنه حماية نفسه » . والاكثر من ذلك ، رغم ان المساهمة جماعية ، فان كل مشاهد سيسهم « حسب هندسته الشخصية . ففي الحالة المثلى ، سيرى المقعد ١٥٦ الاشياء مختلفة عما يراها المقعد ١٥٧» . وهذا بالذات انما هو تحويل لما يحدث في المسرحية ، حيث تتصاعد اصوات شتى في اشكال شتى لتصف ما يجري : استيلاء عمال المناجم على اوفيدو وهزيمتهم على ايدي جنود « الكتيبة » . والمسرحية كلها حوار هائل بين اصوات العمال المكافحة وصوتٍ صادر عن مكبِّر ضخم موضوع على المسرح . والذي ينتصر في النهاية هو مكبِّر الصوت ، وهو رمز ذلك الشر او الوباء الاساسي ، التجريد ، الذي لم يكفّ يوماً عن محاربته . وفي ختام المسرحية ترتفع أصوات الموتى في كورس شبيه بأصوات الموتى في مسرحية « بلدتنـــا » Our Town (لثورنتون وايلدر) . وكلماتهم صادرة عن قلم كامو مباشرة ، وفيها سموّ يفعل في النفس . وبعد ذلك يكسو الثلج الاجساد ، رامزاً الى عدم اكتراث الطبيعة بآمال البشر ، وعبثية مصير الانسان المأساوية .

هذا « الابداع الجماعي » لم يحاوله احد مرة اخرى . وقـــد قدمت الفرقة بعـــد ذلك مسرحيات عـــدة ، منها واحدة اقتبسها جاك كوبو عن « الاخوة كارامازوف » ، واخرى عن « الاغوار السفلى » لغوركـــي . وعندها بلغ الجدل الكامن في بيان « مسرح العمال » اوجـــه . هـــل على مسرح العمال ان يكون جوهريا مسرحاً ذا رسالة اجتماعية ، أو ان عليه ان يقدم مسرحيات جيّدة تضمن جودتُها قيمتهـــا الانسانية ؟ لقد كان كامو متشبّثا بالنقطة الثانية ، غير انـــه منع عن نفسه الاتهام الممكن بأنه يريد ترضية « جمهور بورجوازي » بأن قال ، على غير توقـــع ، بأنه لا

يستطيع التمييز بين المشاهدين ، لأن « المستعمر » (الكولون) في نظره لا يقلّ اميةً عن العامل . وقد كسب نقطة الجدل هذه . وقدّم المسرح بعدئـذ المسرحيـة التي اقتبسها كامو عـن « بروميثيـوس مقيّـداً » Prometheus Bound لايسخلوس ، وتلت هذه مسرحيات متباينة منهـا « سلستينا » Celestina لروخاس ، أخرجهـا كامو وسـط عاصفة مـن النقاش ، و « دون جوان » Don Juan لبوشكين ، و « عـودة الابـن الخاطىء » Le Retour de l'enfant prodigue لجيد ، و « سفينة التماسك » Le Paquebot Ténacité لفلدراك ، و «عابث العالم الغربي» Playboy of the Western World لسينغ .

وقد كان كامو في القلب من كل هذا : ممثلا ، ومقتبسا ، ومخرجا ، « عاشقا للمسرح » ، مستغرقا في كل نواحي المغامرة . وما اكتسبه من خبرة أفاد منه عندما جعل ، لحوالي سنة واحدة ، يمثل في فرقة راديـو الجزائر ، التي كانت تمثل في القرى والمدن الصغيرة المحيطـة بالجزائر . وهكذا بدأت مرحلة هامة من حياته ، ولم يتضاءل حبه للمسرح بعد ذلك قط . فاستمر ككاتب وكمخرج يفكّر كثيرا في مشكلات المسرح المعاصر ، ولاسيما في القضايا التي اثارها « مسرح العمال » : مثلاً ، كيف يستعيد للمسرح جاذبيته الشعبية التي كان يتمتّع بها في انجلترا واسبانيا في عصر النهضة ؟

ولكن سنة ١٩٣٩ كانت تدنو حثيثا مـن ذلك الشهـر المصيري ، ايلول . فرغماً عن الحرب الاسبانية ، والحاق النمسا ثم تشيكوسلوفاكيا بألمانيا ، كان عالم كامو ما زال في جوهره عالـم « الصيف الجزائـري » و « الدار التي تواجه الدنيا » و « مسرح العمال » . كان يتهيأ لاشباع رغبة قديمة في الذهاب الى بلاد اليونان ، ولم يكن يتهيأ للحرب . وقـد وصف حالته الذهنية أيّامئذ في الرسائل التي خطّها بعد سنتين ، وفي جو شديد الاختلاف ، الى « صديق الماني » . فهو لم يكن قد فكّر كثيراً

بالحرب او بشؤون بلده ، ولم ينظر الى نفسه كمدافع عن وطنه . حياته وهو في السادسة والعشرين كانت طافحة ، فقد صدر له كتابان وله كتب اخرى تتكامل في دفاتره واوراقه المختلفة . لقد خلّف وراءه بعيداً اصدقاء المراهقة ، زملاءه في فريق كرة القدم .

كتب كامو فيما بعد ، مشيراً الى صعود نجم هتلر ، يقول : « في عام ١٩٣٣ بدأت فترة سماها بحق واحد من أعظم أهل زماننا بأيام الغضب * (٨) . ولعشر سنين طوال كان ثمة من يخبرنا بأن اناسا عراة عزّلاً من السلاح شوههم ومثّل بهم بأناةٍ اناس" لهم وجوه كوجوهنا ، فتدوخ رؤوسنا ونعجب لامكان وقوع امر كهذا (٩) » . لم تبدأ ايام الرعب لكامو ، بكل منطوياتها ، الا في اواخر عام ١٩٣٩ ، ولم يعرف المدى الكامل لقوتها الا عام ١٩٤١ .

« كأديب ... اخذت احيا اعجاباً . وذلك من بعض الوجوه فردوس في ارضنا هذه . فأنا كانسان لم تكن عواطفي يوماً « ضد » هذا او ذاك . فهي دائماً موجهة الى ما هو أفضل منّي وأعظم (١٠) » . واذا القيم التي بلورها في افريقيا ، تحت شمس البحر المتوسط ، تواجه في عام ١٩٣٩ بامتحان عسير . واتفق ان نشبت الحرب مع ظهور اول جهوده الابداعية الناجحة . ولم يكن من الضروري ان تمسّه بشيء ، فان لديه اكثر من عذر للوقوف جانبا والانتظار : حالته الصحية ، مقرّه في شمال افريقيا ، التزامه نحو عمله ومستقبله كأديب . وكان عدوه الشخصي الداخلي السل ، الموت المزروع في جسده ، « السقوط » الخاص به وحده والذي استطاع بقوته ان يتغلب عليه . غير ان احداثاً مغايرة ادركت حياته الآن ، وهي التي كان حتى ذلك الحين يسيّرها بحزم وارادة . وقد أتته محن لم يخترها بنفسه ، غير ان اختيار اسلوب مواجهتها كان في يده . لقد انتهى الصيف الجزائري .

---

* يقصد اندريه مالرو . والعبارة مأخوذة من كتاب نيتشه « هكذا تكلم زرادشت » .

٤ ايّام الغضب ، ١٩٣٩ - ١٩٤٤

« أمسى لزاماً علي ان اصطلح مع الليل ، اذ لم
يكن جمال النهار اكثر من ذكرى » .

نشبت الحرب . اين الحرب ؟ اين ، خارج الانبـاء التي يجب ان نصدّقها والملصقات التي يجب ان تقرأها ، اين لنا ان نجد علامات هذا الحدث العبثي ؟ لا في السماء الزرقاء فوق البحر الازرق ، ولا في صرير الزيزان ، ولا في اشجار السرو على التل . لا ولا في عنفوان الضوء الفتيّ في طرقات الجزائر .

يريد المرء ان يؤمن بها . يبحث عن محيّاها فتراوغه . العالم وحده ، بوجوهه الرائعة ، هو الملك .

أنعيش في كره الوحش ، ونجابهه ، ولا نستطيع ان تتبينه ؟ ما أقل ما تغيّر كل شيء . فيما بعد ، ولا ريب ، سيأتي الوحل ، والدم والغثيان العريض ... اما اليوم فان المرء يدرك ان بداية الحرب انما تشبه بداية السلم : لا الدنيا تحس بها ولا قلب الانسان . (١)

لاحظ كامو بدقة ، ولكن بدهشة ، ان الايام الاولى من الحـــرب ،

رغم قلقه ، كانت « ايام سعادة هائلة » : فقد ادهشه ، كما ادهش كثيرين غيره ، ان يرى الحياة لم تتغير . ولئن راح فيما بعد ، في سني « المقاومة » العاتية ، يساوي بين قضية العدالة وقضية فرنسا [٢] ، فانه في ايام الحرب الاولى كان راسخ الايمان بأن الحرب نتيجة خطأ انساني احمق . في عام ١٩٣٩ لا نرى في كتاباته اي اثر لما قد نسميه بالوطنية ، وكلمة « فرنسا » لا ترد فيها مطلقاً . وفي هذا كان رد الفعل لدى كامو يمثل رد الفعل لدى الشبان المثقفين الفرنسيين . فلشدة ما كرهوا الوطنية العسكرية في ايطاليا الفاشية والمانيا النازية ـ دع عنك فئات فرنسا اليمينية ـ كان الكثير من المثقفين الشبان يتباهون بأنهم دوليون ومعادون للعسكرية ، ويتقصدون تجنب اي موقف قد يوحي بالشوفينية .

كتب كامو في دفاتره يقول ان الحرب تطلق في الناس قدرة على الحقد والعنف ، وتثير « طوفانا شاملا من الجبن ، ومسخا للبسالة ، ومحاكاة ركيكة للعظمة ، وحطاً من الشرف [٣] » . لم يكن ممن يعرفون في الغرب « بالمعترضين المخلصين » (على الحرب) ، بل انه تطوّع للخدمة في القوات المسلّحة ، معللاً ذلك لنفسه بحجج يبدو انه استعارها من كتاب مونترلان « خدمة لا مجدية Service inutile » ، وحجج اخرى أعمق اخلاصا كانت وليدة تأملاته هو . فمن مونترلان ، ولا ريب، جاءته الفكرة القائلة بأن الفرد ، ان يعم الغباء العصرَ ، يجمل به ان يختار المواقف التي تلائم مبادىء نبله الشخصي الداخلية ، غير انه كان ألصق بنفسه حين شعر بأن مجال الاختيار في الواقع مفقود :

> عبث دائماً ان يحاول المرء فصل نفسه حتى عن حماقة الآخرين وقسوتهم . ليس بوسعه ان يقول : « لا اعرف شيئا عن هذا » . فهو اما ان يتعاون او ان يقاتل . ليس ثمة ما هو أقل عذراً من الحرب واثارتها للنعرات القومية . ولكن اذا ما قامت الحرب فمن العبث والجبن ان يقف الانسان جانبا بحجة انه ليس مسؤولا . لقد

سقطت الابراج العاجيـــة . والغفران محظــور على الذات وعلــى الآخرين [٤] .

غير ان تطوع كامو لم يفده بشيء :

قال الملازم : « ولكن هذا الفتى مريــض جداً ، لا نستطيــع قبوله [٥] » .

وأثّر الرفض في نفسه جدا :

عمري ست وعشرون سنة ، حياتي لي ، وانا اعرف مــا اريد . ان اقبل . ومثلا ، ان ارى ما هو خير في ما هــو شر . ان كانــوا لا يريدونني مقاتلاً ، فان ذلك دليل على انه قد كتب عليّ ان ابقى في معزل . وأنا لم استمد قوتي ونفعي للآخرين دائماً الاّ من كفاحي لأجل البقاء انسانا سوياً كلما شذّت الظروف [٦] .

في هذا القول اباء وشجاعة ودلالة صريحة على انه لا يرضى الاّ بقراره هو . ومع ذلك ، بالنسبة اليه ، بقيت المشكلة كلهــا شخصية صرفاً لا مشكلة وطنية .

وقد تلت ذلك رتابة « الحرب الزائفة » المملّة التي كادت تنفي واقع الحرب عن افق كامو . وعندما وجد نفسه « شخصا غير مرغوب فيه » في مدينة الجزائر بعد نشر مقالاته عن القبائل ، انتقل اولاً الى وهران ثم الى باريس حيث عمل صحفيا في اسرة تحــرير جريــدة « باري ــ سوار » Paris - Soir . ورغما عن عدم تحمسه لباريس ، فقد استطاع في عزلــة باريسية ان يكبّ على كتاباته ، فينجز « الغريب » في ايار ١٩٤٠ ، قبيل الغزو الالماني . ولما عقب ذلك نزوح الآلاف عن باريس نزح هو ايضا مع اسرة تحرير « باري ــ سوار » الى كليرمون فيراند ، في اواسط فرنسا ، ثم هجر الجريدة وانتقل الى ليون . وفي ليون ، عــام ١٩٤٠ ، تزوج زوجته الثانية ، فرانسين فور ، التي كانت وهرانيّة المولد والنشأة ، ولكن من اصل

فرنسي [٧] . وقد كره كامو عتمة ليون ، المدينة الصناعية ، وبرد مناخها ، ولذا فانه في كانون الثاني ١٩٤١ ، حالما فرغ من « اسطورة سيزيف » ، عاد الى وهران والجزائر .

وفي السنوات الدرامية الثلاث التي عقبت ذلك ، انحصر هم كامو فيما يبدو في حياته الخاصة وتطوير أدبه . ودفاتره ترينا اياه وهو يطالع بنهم ، ويتأمل في شؤون المسرح ، لاسيما عند الاغريق وشكسبير — الذي أخرج مسرحيته «هاملت» Hamlet في الجزائر عام ١٩٤١ — ويخطط لكتاباته القادمة . ليس في كتاباته او دفاتره اي صدى مباشر للنزوح الشامل الذي حل بفرنسا ، غير ان السطح خدّاع : فروايته « الطاعون » ومسرحيته « سوء التفاهم » Le Malentendu ، اللتان كانتا حينئذ في دور التكامل لديه ، ترياننا شدة احساس كامو بالنكبة التي اصيب بها العالم .

مقالان قصيران فقط ينتميان الى هذه الفترة ، « وهران ، او مستقر المينوتور » Oran, ou la halte du Minotaure (١٩٣٩) و « اشجار اللوز » Les Amandiers (١٩٤٠) ، وهما مختلفان سياقاً ، متماثلان جوّاً . والاول من أمتع مقالات كامو ، ويلائم كل انثولوجيا . فيه يصف تقاطيع مدينة وهران وصفا مليئا بالخفة والفكاهة ، والحرب لا تلقي اي ظل على صفحاته . ولئن يكن المقال الثاني عن الحرب ، وهو الاول من مئات المقالات المماثلة التي سيكتبها في السنوات التالية ، فان روحا من الدعة والهدوء تشيع فيه بعيدة عما اتصفت به هزيمة فرنسا عام ١٩٤٠ من قلق ويأسٍ ممضّين :

اول ما علينا ان نذكره هو الاّ نيأس . علينا الاّ نصيخ السمع لهؤلاء الذين يتصايحون بأن هذه هي نهاية العالم . فالحضارات لا تموت بهذه السهولة ، وحتى لو انهار هذا العالم لجاءت في عقبه عوالم اخرى ... ايام كنت اقيم في مدينة الجزائر كنت أصبر على

الشتاء دونما شكوى لأنني كنت اعلم ان ليلة ما ستأتي ، ليلة واحدة باردةً نقية في شباط ، واذا اشجار اللوز في « وادي القناصل » مكسوّة بالزهر الابيض كلها [٨] .

لقد كانت اشجار اللوز المزهرة في الجزائر بعيدة عن باريس . ولم تبرز شواغل كامو الداخلية بشدة الا عندما أعدم النازيون في فرنسا عاملا يدعى غبرييل بيري ، لنشاطه في المقاومة الشيوعية المتصاعدة للنازيين . وما أطلّ عام ١٩٤٣ حتى كان كامو عضوا في شبكة « كومبا » السرّية . وتبريرا لذلك لم يعط قط جوابا مباشرا سوى ذكره اعدام بيري وقوله إنه يعجز عن تصور نفسه في اي مكان آخر [٩] . أما الاسباب الكامنة ، التي ازدادت حدة بعد سنة من هذا النوع القاسي من القتال ، فقد ذكرها بعد ذلك بقليل في « رسائل الى صديق ألماني » . لم يكن لديه ما يقوله عن نشاطه في الحركة السرية [١٠] . فقد كانت الشبكة التي انخرط فيها قد وجدت في كانون الاول ١٩٤١ ، نتيجةً لاندماج جماعتين صغيرتين . كان مقرّها أيامئذ في ليون ، وقد قيِّض لها أن تصبح من اشد الجماعات نشاطاً وبأساً ، وانضمت أخيراً ، في شباط ١٩٤٤ ، الى « حركة التحرير الوطني » .

كان طبع وتوزيع « كومبا » النشرة التي تحمل اسم الشبكة من أهم شؤون الشبكة نفسها . فقد كانت الصلة القائمة بين الفروع المختلفة ، ومن وسائل جمع المتطوعين ، فضلاً عن كونها مصدراً هاماً للاعلام . كانت تدحض الاخبار الكاذبة وتنشر الوقائع الدقيقة عن الحرب ، وتحاول ما استطاعت أن تناوىء مفعول الدعاوة الالمانية . فهي تجمع وتنشر المعلومات الدقيقة عن اعمال الالمان الانتقامية والاعدامات والابعادات وغير ذلك ، لكي تستثير كبرياء الفرنسيين ونخوتهم . كانت تتكلم دوماً عن الأمل ، عن المستقبل المجيد لفرنسا حرة ومظفرة ، « فأيام الغضب » هذه كانت ،

تناقضاً ، أيام الأمل أيضاً . كانت فصيحـة اللسان ، لأن الـذين كانوا يجازفون بحياتهم في هذا العمل يؤمنون بما يقولون :

> ليس ثمة « مقاومة سلبية » ، ولا مقاومة ليـوم النصر ، ولا « مقاومة سياسية » . ان علينا الآن ، هذه الساعة ، أن نؤذي العدو . لشرف فرنسا . لمساهمتها في الحرب . للنصر . (شباط ١٩٤٤) .
>
> كل الفرنسيين الـيوم يوحّدهم العـدو ، بحيث توجد اعاءة الفرد اندفاعاً في الآخرين ، ويؤدّي سهو الواحد او عدم اكتراثه الى مقتل عشرة آخرين . (آذار ١٩٤٤) .
>
> ولنذكر الأمور كما هي : لقد تطعّمنـا ضد الهول . فالوجوه المشوّهة بالرصاص ، وكعوب الرجال ، والاجسام المهشمة ، والابرياء المقتولون غيلة ، كل ذلك سبّب فينا الاشمئزاز والغيظ لكي نبدأ القتال عن قصد وعمد . أما الآن فان قتالنا اليومي قد أغرق كل شيء سواه . (أيار ١٩٤٤) [١١] .

وكان للجريدة أيضـاً برنـامج سخي لمستقبل كريم ، « لمجتمـع جديد ، وعهد يتصف بالعدل والعزيمة . » لم تـكن العـدالة الاجتماعية ، ونهايـة الاستعمار ، والدولية ، مجرد شعارات : لقد كانت كلها عن حق بنود إيمان عميـق .

ظهرت « كومبا » أول الامر في شـكل ورقة مطبوعة بالآلة الكاتبة ، ثم بالآلة الناسخة ، وكانت تصغر قليلاً عن حجم ورقة دفتر عادي ، ثم اخذت تصدر وهي بحجمها ذلك مطبوعة ، حتى ذلـك اليوم المشهـود ، الحادي والعشرين من شهر آب ١٩٤٤ ، اول أيام معركـة باريس ، حين صدرت أخيراً في وضح النهار وهي تحمل اسم البـير كامو كديرها . كان كامو ، والنشرة بعد سرية ، أحد رجال ثلاثة يكتبون الافتتاحيات غفلاً من الاسم ، فتولـّى الآن مسؤولية العمود الافتتاحي . وكان في أثناء الاحتلال قد عمل

اولاً في قطاع ليون لحركة « كومبا » ، ثم عيّن في اسرة تحرير النشرة ، الى ان انتقل أخيراً الى باريس بصفته ، ظاهريا ، أحـد « قرّاء » * دار غاليمار للنشر — وهي وظيفة استمر فيها بعد الحرب .

وقد تمّ اتصال كامو بأعضاء الحركـة أول الامر عن طريق المديـر السابق لجريدة « ألجير — ريببليكان » ، باسكال بيا ، الذي كان من أول مؤسسي نشرة « كومبا » في مراحلها الاولى . هناك التقى ، بين من التقى ، رجلاً كان كامو شديد الاعجاب به ، أندريه مالرو ، وصادق رجلاً عظيم الشجاعة ، رينيه لينو ، رئيس قطاع ليون في شبكة كومبا . كانت صداقته لهذا الرجل عجيبة العمق والحرارة حتى في تلك الحياة التي تخلق الصداقات بسهولة . وفي ١٦ أيار ١٩٤٤ ألقي القبض على لينو ، وبعد شهر واحـد أُعدم . وقد قال كامو في مقدمته لديوان لينو (١٢) الذي نشر بعد موته : « لثلاثين سنة من الحياة لم تتردد أصداء موتٍ في نفسي كما ترددت اصداء موت هذا الصديق . » ومقدمته هذه هي الصفحات الوحيدة التي تحدّث فيها مباشرة باسمه عن تلك السنين الخطيرة .

في هذه الفترة كان كامو يعاني من نوبة سلّ عنيفة ، ويقيم في مزرعة تدعى « لا بانيليه » في قرية مازيه سان قوا الصغيرة في مقاطعة اوفيرن ، على مقربة من بلدة سان اتيين المعروفة بمناجمها . وقد لذّ له العمل بين عمال المناجم الذين كانوا أقرب الناس الى نفسه فيما عدا مواطنيه الجزائريين . وكان نشاطه يأخذه جيئةً وذهاباً بين سان اتيين وليون ، وكلتاهما مدينة يبغضها . فقد كتب يصف سان اتيين بقوله : « مدينة السأم والقبح هذه التي تغرقني في كل مكروه ذميم . » وقال أيضاً : « في رأيي ، لو وُجـد الجحيم لكـان أشبه بهذه الشوارع التـي لا تنتهـي حيـث يلبس الجميع السواد (١٣) . » إزاء هذا ، يتذكر دفء الاماسي التي قضاها مع لينـو

* لدور النشر « قرّاء » يعتمد عليهم في قراءة المخطوطات المعروضة عليها للنشر ، وابداء الراي فيها . (المترجم)

وزوجته ، وأحاديثهم ، ونبل الايمان الذي يعمر قلب هذا الرجل المكرّس • وهو يذكر أيضاً لقاءه الاخير بلينو ، وهو أحد تلك اللقاءات السرية التي عرفت بها « المقاومة » . افترقا على جسر في باريس : « ولانغماري في ثقتي البشرية الحمقاء ، واطمئناني له ولمستقبله ، كان كل ما فعلته أن هززت له برأسي عبر الجسر . » واذا كان اعدام بيري قد أثار في كامو غيظه الكبير الاول ، فان اعدام لينو غذّى فيه عنفاً يائساً مصرّاً : « جعل موته ... ثورتي أشد عمىً . أنا أعلم علم اليقين ان المرء لا يأتي للآخرين خيراً بقتل أصدقائهم . وبعض لحظات الغضب التي لا أفخر بها اليوم جاءت من هناك (١٤) » .

لم يكن هذان الاعدامان الوحيدين في إثارة غيظ كامو . فقد جعلته طبيعة عمله لصيقاً بجحيم القتل والتعذيب الذي كان من نصيب الذين تبرعوا للانخراط في الحركة السرية • وكان اشمئزازه عميقاً ترك في نفسه آثاراً لا تمحي . فهو يبدو ، في هذه السنين ، أنه فقد ثقته التلقائية في أن الحياة في جوهرها خير ، رغم ما تؤدّي اليه من ألم وموت وظلم . وأهم من ذلك ، فقد تلك السماحة السهلة والنظرة التفاؤلية الى العلاقات الانسانية ، اللتين تضفيان على كتاباته المبكرة حسنها الخاص . فالرجل الذي خرج شريفاً مكرّماً عام ١٩٤٤ من فترة المحنة تلك ، كان من أوجه كثيرة شديد الاختلاف عن الرجل الذي تصدّى للتحدّي في أولها .

هذه هي السنون التي عرف فيها كامو ، وهو في مستهلّ حياته الادبية ، نجاحاً سريعاً غير متوقع ، وضعه في المقدمة من كتّاب فرنسا المعاصرين . فقد أتاه « الغريب » عام ١٩٤٢ و « اسطورة سيزيف » عام ١٩٤٣ بشهرة عريضة . غير أن الواقع الذي كان غارقاً فيه نال من لذّة ذلك الانتصار . وبالمقارنة مع السنين التي سبقت ذلك ، كادت حياته الخاصة تتلاشى . ولئن كان يعمل بتؤدة واستمرار على روايته « الطاعون » ومقالته القادمة « المتمرّد » ، فقد كان من العسير ، ان لم نقل من

المستحيل ، عليه ألا يستسلم لضرب من اليأس • و « رسائل الى صديق الماني » ودفاتره تحوي التعبير المباشر عما في داخله من توتر ومعاناة .

كتب الرسائل الاربع « الى صديق الماني » بين تموز ١٩٤٣ وتموز ١٩٤٤ ، ونشرها عام ١٩٤٥ . كانت اثنتان منها قد ظهرتا في الصحافة السرية ، اما الأخريان فلم تُنشر من قبل . وفي مقدمة هذه الرسائل لا يدّخر كامو وسعاً في التأكيد على اهمية الظروف التي أحاطت بها . « لا استطيع أن اسمح لهذه الرسائل بان يعاد طبعها دون أن أقول ما هي . لقد كتبت ونُشرت في الصحافة السرية . وكانت تستهدف القاء بعض النور على كفاحنا الضرير وتجعل قتالنا أجدى وأنجع . إنها تتصل بموضوعات الساعة ، ولذا فهي قد تبدو غير عادلة . » وهذا هو السبب في أنها شديدة الكشف • ليس من الغريب ، في تلك الظروف ، ان تؤلف الرسائل اتهاماً لالمانيا النازية ودفاعاً حاراً عن فرنسا ، تلك الامة « الرائعة القيّمة على الحضارة » التي يتحدث عنها كامو بحب وعطف عميقين كلاهما جديد عليه . « مئات الآلاف من الرجال القتلى عند الفجر ، اسوار السجون الرهيبة ، اوروبا التي تنفث تربتها دماء الملايين من جثث كانت أبناءً لها » ـ ذلك دور ألمانيا . وإزاءها نرى أن فرنسا هي فرنسا اليوم ، البطلة القاسية ، وفرنسا الأمس ، التي لم تُهزم إلاّ لتشبثها بتمثل العدالة ، وفرنسا الغد ، التي ستجسّد الانسانية والعدالة : « إني أنتمي الى أمة بدأت في السنوات الاربع الاخيرة تعيش تاريخها كاملاً من جديد ، أمة طفقت باطمئنان وثقة تهيّىء لنفسها من على الاطلال تاريخاً آخر وتغامر بحظّها في لعبة ليس في يدها لها أوراق رابحة » .

اننا اذا لمنا كامو اليوم على هذه النظرة الواضحة البسيطة الى الخطأ والصواب في ذلك الوضع فمعنى ذلك اننا ننسى الضغط الذي كان يعانيه وهو يكتب هذه الاسطر وحرارة الايمان اللاهب الذي كان يتيح للناس أن يفعلوا ما فعلوه ـ بطولياً . لقد انتقد عدد من الادباء لهجة التسامي

الخلقي التي نسمعها أحياناً — ربما اكثر مما ينبغي — في كتابات كامو السياسية ، ولكن البحث عن أصلها في رضا كامو عن نفسه معناه تجاهل ما تتكشّف عنه هذه الرسائل . فالسخط لدى كامو لم يكن وليد الذهن ، بل وليد حساسية عجيبة الارهاف لآلام الانسانية وكرامتها المهانة . فالصواب والخطأ هنا من أمور الجسد . معهما تاق كامو في السنين التالية الى تحرير نفسه من ذكرى « ملايين الجثث » تلك ، ألحّت على ملازمته ، فكانت عند أقل استثارة له تطلق فيه ردوداً عنيفة تزعج محدّثيه الذين كانوا اكثر حياداً أو نسياناً ، أو معرضين عن التفاهم .

و « رسائل الى صديق الماني » اعتراف أيضاً — إنها تعبير عن عقيدة شخصية . فالرسائل تستذكر مناقشات شابين — الماني وفرنسي — قبل الحرب والتشكك الاساسي الذي يتقاسمانه : « كنّا كلانا نعتقد ، لردح من الزمن ، أن ليس في العالم من معنى علويّ . » وفيما قرر الالماني عام ١٩٣٩ أن يعطي لحياته معنى عن طريق عبادة بلده وتبرير الدور الذي يجب ان يلعبه في التاريخ [١٥] ، قابل ذلك كامو بشكوكه ، وبرفضه ان يفصل بين فكرة فرنسا وفكرة العدالة . ثم يتأمل كامو في المشكلة التي أثارها اختيار كل من الشابين ، والطريقين المتباعدين اللذين أدّيا في النهاية الى وقوف الواحد في وجه الآخر عدوّين لدودين . « أقول لنفسي الآن لو أنني كنت فعلاً معك فيما ذهبت اليه ، لوجب عليّ ان اقول انك محق فيما تفعله . وفي هذا الامر من الخطورة ما يحتّم عليّ أن اكفّ عن التفكير فيه ... » إن ما يتكامل في هذه الرسائل هو خلقية شخصية لا تعتمد المنطق بل التجربة والقناعة الصميمية الحارة . والقناعة من القوة بحيث انها ، كمعظم القناعات ، تحسب نفسها منطقاً :

> أترى كيف أننا استمددنا من المبدأ نفسه خُلقيّتين متباينتين ... اخترت أنت الظلم ، وجعلت نفسك في صفّ الآلهة . لم يكن منطقك إلاّ ظاهرياً . اما أنا فاخترت العدالة ، لكيما أبقى مخلصاً لهذه الدنيا .

وأنا ما زلت اعتقد أن ليس لهذه الدنيا من معنى علوي . غير أنني أعلم ان فيها ما هو ذو معنى ، وذلك هو الانسان ، لانه الكائن الوحيد الذي يصرّ عليه . ففي هــذا العالم على الاقل حقيقــة الانسان ، ومهمتنا هي أن نمنح الانسان تبريره ضدّ القدر نفسه . وليس تبريره إلا الانسان ، والانسان هو الذي علينا ان تنقذه اذا اردنا ان ننقذ فكرتنا عن الحياة . إنك لتبتسم وتجيب بازدراء : «ننقذ الانسان ــ وما معنى ذلك ؟ » ولكنني أصرخ بجوابي من أعماق كياني بأن معنى ذلك هو أنه يجب الا يشوّه أحدٌ الانسان وأن على المرء أن يعطي مجالاً للعدالة التي لا يفقهها إلا الانسان .

في هذا التكرار الدرامي لكلمة « الانسان » نرى استماتة كامو في قتاله مــن اجل الحفاظ على قيم صيفه الجزائري ، سبب وجوده بالذات . منطقه منطق الحياة والموت ، لا منطق الفلاسفة . وحواره هذا مع الصديق السابق الذي لا بد من القضاء عليه الآن إنما هو هجوم على العدمية الفكرية التي كان يعرفها تمام المعرفة . من السهل دحض المنطق في حجج كامو والخطأ الذي في تفسيره لوضعه ولوضع فرنسا ، غير أنه من المستحيل أن نشتبه في الحقيقة الداخلية لتجربته وبرهان الاحداث عليها . و « الرسائل » تبيّن ان حقــائق كامو شخصية وعــاطفية في طبيعتها ، وأن صاحبها يدركهــا بالحدس ولا يعلّلها إلا فيما بعد في ضوء دلالاتها اللاحقة . إنها سجلّ تجربة ، لا رياضة ذهنية .

ودفاتره تؤكد لنا أن هذه « الحقائق » لم تأته بسهولة . « كل ما لا يقتلني يقوّيني » ، كتب كامو مقتبساً عن نيتشه في أيامه الأسعد . وفي عام ١٩٤٢ عاد فقال متأملاً : « كل ما لا يقتلني يقوّيني . اجل ، ولكن ... وما أصعب أن نفكّر بالسعادة . وقرها الباهظ ؛ خــير للمرء أن يسكت الى الابد وينصرف نحو البقية [١٦] . » ان الذي كان يهــدد فكرة كامو عن الحياة كان بذلك يهدّد قوته الابداعية نفسها ، فضلاً عن استنزاف قوته

الجسدية . « في فعل الكتابة ثمة برهان على حقيقة شخصية بدأت افقدها هذه الايام . والحقيقة هي ان ما يشعره المرء وما هو ، مثـل نافذ ــ لقد جعلت افقد كل هذا [١٧] . » والعبارة التي تكشف اكثر من غيرها ، لأنها شكوى الفنان ، هي : « لا استطيع العيش بعيداً عن الجمال [١٨] . » لقد كانت تلك السنوات ، ولا شك ، سنوات تفي .

من بين كتبه الثلاثة الرئيسية في هــذه الفترة ، « الطاعــون » ، و « المتمرد » ، و « سوء التفاهم » ، نجد أن مسرحيته « سوء التفاهم » هي التي تجسد اكثر من غيرها عناصر قلقه الكمينة كما تعبِّر عن يأس يكاد يناقض مباشرة اصراره المتحدّي على اطمئنانه وثقته مما يملأ « رسائل الى صديق ألماني » .

٥ محنة الوحدة ، ١٩٤٤ - ١٩٥٥

« تقصّيت مراحل العصر كلها . »

« باريس هذه الليلة تطلـق كل رصاصاتها [١] » . جـاء التحرير ، تصحبه موجة كبيرة من الارتياح والامل . واستطاع الذين كانوا يقاتلون سراً أن يخرجوا الى وضح النهار فيتبيّنهم الناس . ما أقلّ الذين كانوا يعرفون أن مؤلف « الغريب » الشاب الناجح كان أيضاً من المساهمين النشيطين في حركة المقاومة . وحالما لفظت المطبعةُ جريدة «كومبا» يوم ٢٤ آب ١٩٤٤ ، وجد كامو أن شهرته تضاعفت . واذا هو في الاشهر التالية يرقى ، ربما رغماً عن ارادته ، الى مركز قيادي في السياسة والاخلاق معاً . وسارتر الذي بلغ مجده ذروته في سني ما بعد الحرب ، والذي كان قد قابل كامو في اوائل عام ١٩٤٤ ، وصف الهالة التي أحيط بها كامـو في هذه الفترة ، في كتاب مفتوح الى كامو :

> كان ذلك في عـام ١٩٤٥ : جعلنـا نكتشف كامو « المقـاوم » ، كما كنا اكتشفنا من قبل كامو مؤلف « الغريب » . وعندما قارنا بين محرر « كومبا » السرية وبين « مرسو » [بطـل « الغريب »] ...

عندما ادركنا على الاخصّ أنك لم تكفّ قط عن كونك الاول والثاني معاً ، دفعنا هذا التناقض الظاهر الى المزيد من معرفة انفسنا والعالم . كدتَ تكون المثال الذي يجب ان يُحتذى . لانك حملت في داخل نفسك صراعات عصرنا كلها وتخطيتها لشدة حرارتك في عيشها. كنت «شخصاً» حقيقياً ، اشد ورثة شاتوبريان تعقيداً وغنىً ، آخرهم واغزرهم موهبة ، المنافح الصلب عن قضية اجتماعية . لقد واتاك الحظ كما واتتك الخصال ، وأتيت لحسّ العظمة بعشقٍ للجمال ، ولفرح الحياة بحس الموت ... لشدّ ما أحببناك حينئذ [٢] .

وغدا كامو شخصاً مألوفاً في المشهد الباريسي : شاب طويل ، اسمر ، حسن البنية ، عيناه شهباوان لا تضطربان ، مرتديا معطفه المطري إياه ، وبين شفتيه سيكارة ، يسحر كل من يلقاه ، وله كما قيل بعض مغامرات دون جوانية . « مظهر كامو الجسدي ليس من المظاهر التي يفك الرائي رموزها عند اول وهلة ، » كتبت السيدة ثيو فان ريسلبرغ ، صديقة جيد وهي في عقدها الثامن ، وكانت امرأة ثاقبة البصيرة . « فإنه لا بدّ للمرء أن يأتي ويسكن فيه قبل ان يكتشف النفس المقيمة هناك . » وهي تذكر « الجبين الشاهق » و « اليدين الحسنتي التكوين » اللتين تأتيان « بايماءات يدهش المرء لدقتها وتعبيرها » مؤكدتين على « الكلمات المنطوقة بصوت هادىء . » ولكن اكثر من ذلك كله تؤكد على « وزن » حضوره . فتقول : « يقول مالرو إن الذي يتمتع بأقوى ذراع هو الذي يقلل حتى الحد الادنى حظه من التمسرح . هل بقي في كامو شيء من التمسرح ؟ أنىّ له ان يلوذ فيه ؟ [٣] »

في عام ١٩٤٤ كان كامو في الواحدة والثلاثين ، وكان الدور الذي طُلب اليه ان يقوم به شديد الوقر على كاهله ، مناقضاً عزمه على ألا يساهم في اي مشهد عام . لم يرتبط يومئذ ، كما لم يرتبط فيما بعد ، بأي حزب سياسي ، وإن تكن الاهداف العامة التي يتبناها الحزب الاشتراكي

قريبة جداً من آرائه في العدالة الاجتماعية . لقد كان صحفياً وأديباً ، وعزم على خدمة فرنسا الجديدة ، بعد التحرير ، كصحفي وأديب . وبينما كان بعض من الذين عملوا معه في الحركة السرية يلتزمون حزباً سياسياً (فالتزم عدد منهم الحزب الشيوعي) ، لم يلتزم البعض الآخر ، ككامو ، إلا فرنسا . ولكن الالتزام لكلا الفريقين كان جديا . فالقضية التي يجابه الكثير من أجلها التعذيب والموت قضية مقدسة . لا عجب إذن ان كانت نبرة الكلام رصينة لا مجال فيها للتشكك او السخرية . والوقت أيضاً كان وقتاً حرجاً . ففي «رسائل الى صديق الماني» كان كامو قد كتب · « اغلب الظن أن فرنسا قد فقدت قوتها وعزها لامد طويل في المستقبـــل (٤) . » واضحت المسألة : ما الذي يمكن انقاذه ، اي مستقبل يمكن تهيئته ؟ أما رجال المقاومة فكانوا يفكرون بلغة الثورة ، مطالبين بعهد جديد يتمّ فيه إصلاح مؤسسات « الجمهورية الثالثة » واساليبها السياسية إصلاحاً نهائياً. وكان ما يتوقعونه هو فجر عصر جديد يطلع في التاريخ الفرنسي بعد نكبة الهزيمة النكراء عام ١٩٤٠ . ولذا فاننا نجد في أيام التحرير الاولى كلمات كـ « العدالة » و « الغضب » و « العظمة » ، تتردد على قلم كامو مبشّرة بـ « سعادة » انسانية جديدة .

كان كامو وجماعته يحلمون ، بصورة عامة ، بأن يدخلوا « لغة الاخلاق في لغة السياسة » أي أن ينمّوا في كل ميدان حسّ المسؤولية المدنية التي لم تكن مما امتازت به فرنسا في عهد الجمهورية الثالثة . وكان على الصحافة ان تلعب دوراً رئيسياً في هذا التحول . فقد قضى التحرير على اقسام كبيرة من الصحافة لوثتها وصمة التعاون مع العــدو . وكانت الصحافة السرية ستأتي لفرنسا بصحافة رفيعة المستوى ، مستقلة ، غير مأجورة ، أمينة التسجيل ، لا تستجيب إلاّ لأسمى الدوافع ، وتكون مرآة حقيقية للرأي العام ــ وقد دعاها كامو بالصحافة « النقدية » . وكان ، برئاسته لتحرير « كومبا » مع اسرة تحرير تألفت أثناء الحركة السرية ، مستعداً

للعب دوره في هذا الاصلاح . دامت هذه التجربة ، مع وقفة قصيرة عام ١٩٤٥ ، حتى عام ١٩٤٧ . فلسنوات ثلاث بقيت الجريـدة حية ، وبلغت عدداً لا يستهان به من القرّاء ، و « لم تسيء قط الى أية قضية تعرضت لها . » غـير أن الظروف لم تكن لتبقى كما شاء كامـو ، واذا الصحافة الفرنسية بعد فترة وجيزة من القلق تعود الى عادات ما قبل الحرب ، وعادت الجرائد « المتعاونة » او التي تم « تطهيرها » الى الظهور بأسماء حوّرت بعض الشيء . وكشفت عقابيل الحرب عن فجوات عميقة بين افراد اسرة تحرير « كومبا » . ولشدة حاجة الجريدة الى المال ، فقـدت استقلالها ، واستقال كامو من رئاسة تحريرها ، وأدارت الجريدة اخـيراً ظهرها الى ماضيها البطولي لتغدو مجرد نشرة يسارية مركزية يكاد المرء لا يميزها عن عشر جرائد أُخَر مثلها .

ولقـد كتب كامو ، في السنوات الثلاث الـتي تولّى فيهـا تحرير « كومبا » مئات الافتتاحيات . وبعد أن انسحب من الجريـدة لم يكتب بانتظام في أية جريدة الى أن حملتـه قضية الجزائر ، ١٩٥٥ ، الى كتابـة سلسلة من المقالات في جريدة منديس ــ فرانس « اكسبريس » Express بيد أنه طوال هذه السنين عَبَّر عن آرائه ، في جرائد عديدة وفي مناسبات شتّى ، حول الاحداث السياسية سـواء منها الداخلية او الخارجية . من العبث هنا تلخيص هذه المقالات التي نشر كامو عـدداً صغيراً منها في مجلداته الثلاثة « وقائع » ، ولكنها ممتعة . فهي تشكـل سجلاً تاريخيـاً لهذا العصر ، دوّنه رجل يؤمن بمبادىء المواطن النبيل المطّلع ، الذي لا يتعلق بسياسة حزبية . لم يزعم كامو ، بالطبع ، أنه معصوم عن الخطأ . فبعض ما عبر عنـه من آراء في تعليقاته اليومية ثبت فيما بعـد أنه زائل الاهمية ، كما اعترف في مقدمته للجزء الاول من « وقائع » . ويصدق هذا بوجه خاص على بعض المقالات التي تلت التحرير مباشرة ، حين كانـت منظورات الاحداث تحدّ منها عزلة الفئات المقاومة وعواطفها الجامحة . ومع

أن موطن التأكيد هو فرنسا ، بالطبع ، الا أن الاحداث التي يعالجها كثيراً ما تكون عالمية المغزى : كالقنبلة الذرية ، والحرب الباردة ، وكوريا ، ومشكلة الاستعمار في مدغشقر أو الجزائر ، ومعسكرات العمل الاجباري في روسيا ، وانتفاضة العمال في المانيا الشرقية ، ثم بعد مدة في المجر ، وأحداث الثورة الجزائرية .

إلا أن هذه المقالات هي أيضاً وثائق من نوع آخر . إنها تنتقل رويداً من الامل والثقة الى ضرب من التعب النفسي والكمد ، فهي تسجّل تطوّراً عرفه الكثيرون من مواطني كامو ، من فئة « اليسار الليبرالي » ، الذين حيّرتهم طينيّة السياسة الفرنسية . ولئن تكن السياسة لدى كامو لا يمكن فصلها عن الاخلاق (٥) ، فان ذلك لا يعني أن افكاره غير عملية . لقد كان شديد الاصرار في مقاومته للعنف ، والكبت ، وأي فعل يؤدّي الى الحكم على الناس بالموت . ولذا فقد قاوم اسبانيا التي يحكمها فرانكو ، ولا سيما أنه كان يعتبر اسبانيا « وطنه الثاني » . وكان خصماً للاسامية ، والستالينية ، والاستعمار اقتصادياً كان أو سياسياً ، ويعارض الكبت الاعمى للحركات الوطنية في قبرص ، وبولندا ، والمجر ، والجزائر ، كما يعارض السياسات التي تتغاضى عما يعتبره ظلماً ، كإدخال اسبانيا ، مثلاً ، في اليونسكو ، ولم يقتنع قط بحجة القائلين بان في ذلك سبيلاً الى النفوذ والاصلاح . كان يحبّذ المؤسسات الديمقراطية العالمية ، وقد قال بصراحة في اوائل الفترة التي عقبت التحرير إن فرنسا لم تعد تستطيع في هذا العصر ان تتبع سياسة وطنية بحتة . كما أنه كان يحبّذ — في زمن هيروشيما — السيطرة الدولية على الطاقة الذرية .

وعلى مرّ الزمن ، طرأ تطور معيّن على وجهة نظر كامو ، يتصل على الاقل باتجاه واحد من اتجاهات الجو العقائدي الفرنسي . وهو يدور حول طبيعة العمل السياسي نفسه . ففي عام ١٩٤٤ كان كامو يتكلم بلغة المطلقات : كالعدالة المطلقة (٦) ، مثلاً ، او الثورة الشاملة المباشرة . إنها

لغة المثقف الفرنسي التي ورثها عن الثورة الفرنسية ، وهي التي تفسّر بعضاً من الاشكال الاصمّ الذي يبتلى به البرلمان الفرنسي : إذ تثير كل قضية أساسية قضية مبدأ يتشبث به الافراد والاحزاب بضراوة ، فيؤدّي ذلك الى وقف الاجراءات التي تهمّ في الواقع مصالح الافراد أو الجماعات . وسرعان ما جعل كامو يؤثر طريقة أقرب في روحها الى الاسلوب المتبع في الاقطار الانجلوسكسونية ، وهي تحديد المشكلة ، واختيار سياسة تنفق ومبادىء العمل الديمقراطي ، وتطبيقها ضمن الاطار الملموس الذي يحيط بظرف معيّن — وهي سياسة الحلول النسبية المباشرة الموجهة نحو الاستزادة من الليبرالية .

وجهة النظر هذه واضحة ومفصّحة في سلسلة المقالات التي خصّصها كامو عام ١٩٤٥ للوضع في بلده ، الجزائر (٧) . وهي مقالات واردة ، تنبىء عن اطلاع واسع ، كتبها رجل عميق القلق بشأن مستقبل بلد يعدّه وطناً له . وهي تقترح حلولاً معتدلة ، عملية ، مباشرة ـــ ادارية واقتصادية وسياسية ، تتصف بالليبرالية وعدم الدرامية ـــ ربما ، لو نفذت في حينها ، لساعدت كثيراً في تحقيق حلّ للقضية الجزائرية * . وفيما بعد ، في كانون الثاني ١٩٥٦ ، اقترح كامو في مدينة الجزائر نفسها ، على جماعة من العرب والفرنسيين ، اجراءات تستهدف تقليص الاخطار التي يتعرض لها السكان المدنيون وقد وقعوا بين حجري رحى قوى الثورة وقوى مناوئيها (٨) . غير أن اعتدالها لم يكن ليرضي إلاّ القلة الضئيلة . ولشدّ ما دهش كامو وحزن حين رأى جمهوراً مغضباً يصرخ في وجهه ويفحمه ـــ جمهوراً من الجزائريين الذين كان يشعر فيما مضى أنه يفهمهم خير فهم .

وثمة اتجاه ثانٍ يمكن تقصّيه في تفكير كامو ، يتصل بموقفه من الماركسية . فقد كان اول رفض له للماركسية أمراً شخصياً . وفي سني

---

* من الواضح ان الكاتبة لم تكن واثقة من أن الجزائر ستحقق استقلالها بعد نشر هذا الكتاب ، في نصه الاصلي ، بسنة واحدة . (المترجم)

« المقاومة » بعد ذلك راقب الشيوعيين عن كثب وهم يعملون ، فخرج من « المقاومة » وفي نفسه اعتقاد جازم بأن مطامحهم واهدافهم السياسية لن تعني إلا موت العالم الغربي . فأحس أن تلك هي لحظة الخطورة في مصير الغرب ، لحظة شديدة الدقة في تاريخ فرنسا .

ما كاد يتحقق تحرير فرنسا حتى ارتبطت الاحــزاب السياسية التي تولت السلطة بهدنــة فيما بينها . وهــذه الاحــزاب كانت : الديمقراطيين المسيحيين ، والحركة الجمهورية الشعبيــة (M. R. P.) ، والاشتراكيين ، والشيوعيين . أما الشيوعيون فراحوا يستغلون بقوة الدور الذي لعبوه في حركة « المقاومة » . وكانت الكلمة ــ المفتاح هي الوحدة . وسرعان ما قامت الصحافة الشيوعية بالتهجم على « كومبا » ، فأعلنت الجريدة في مزيج من الحزم واللطف عن استقلالها عن سياسة الحزب . وهنا سار كامو بحذر شديد لئلا يخدم مصالح الردّة المضادة للشيوعية ، وهي ردّة كثيراً ما أدت الى المؤسف من الخلط والاساليب السياسية .

والممتع في موقفه هو دوافعه الكامنة فيه ، التي جعل بعضها يتضح في كتابه « رسائل الى صديق الماني » . لقد رفض كامو التأويل الماركسي للتاريخ ورفض معه الطريقة المسماة « بالواقعية » في العمل السياسي . لقد راح بصراحة يتحدى الافكار التي بدت لمدة طويلة لليسار « الليبرالي » وكأنها افكار لا تدحض ، وقال إنها اساطير مشكــوك فيها . وكنتيجــة منطقية ، رفض أيضاً فكرة أن الغاية تبرّر الواسطة في السياسة . وبما أنه يرى أن ليس لاحداث التاريخ وجهة محتومة ، وليس للتاريخ سيرٌ جبريّ مقدّر ، كما يزعم الماركسيون ، فليس ثمة إذن غاية مقدّرة تبرر الواسطة . وهذا بالطبع لم يُدخل كامو في معسكر اليمــين المحافظ ، لانه ظل على اعتقاده الراسخ بأن أفضل اشكال الحكم لفرنسا ، او لاي بلد آخر ، هو ديمقراطية الشعب . غير أن الذي كان دوماً يعترض عليه هو تبرير اساليب الكبت السياسي العنيفة باسم « الضرورة التاريخية » .

هذا الموقف جعل منه مثابةً سهلة لسهام الصحافة الشيوعية وأبعده ، في الوقت نفسه ، عن الحركات اليمينية الجوهر ، كحــزب الجنرال ديغول « تجميع الشعب الفرنسي » (R. P. F.) . في عام ١٩٤٧ كان متفقاً مع سارتر في وجهة النظر ، فحبذ ، على وجه الاجمال ، محاولة سارتر المخفقة في خلق يسار غير شيوعي — تلك المحاولة الــتي سردت سيمون دي بوفوار أحداثها بشكل روائي في « الحكماء » Les Mandarins . لقد رأى سارتر فرنسا واقعة بين « كتلتين » عاتيتين ، روسيا والولايات المتحدة ، ورأى ان فرنسا في حاجة الى اقتصاد اشتراكي ، غير أنه عارض اساليب الحزب الشيوعي بعد انسحابه من المساهمة الفعالة في الحكومة . فحاول سارتر بخلق « التجميع الثوري الديمقراطي » (R. D. R.) أن يستنفر الطبقــة العاملة حول منهاج غير شيوعي للاصلاح الاجتماعي ويعيد دمجها كقوة فعالة في الهيكل السياسي الوطني . لم يلتحق كامو قط بهذا الحزب ، وأخفق الحزب إخفاقاً تاماً في تحقيق أهدافه .

حين اقتنع سارتر ، إثر هذا الاخفاق ، بأن العمل الاجتماعي الناجح لا يمكن القيام به إلا عن طريق الحزب الشيوعي ، حاول أن يقوم بـ «مصالحة» تكتيكية مع الفئة الشيوعية ، مؤمّلا بذلك أن يؤثّر في سياساتهم الحزبية دون أن يضعف إمكان تحقيق الاصلاح الاجتماعي الذي كان يراه ضروريا لفرنسا . فقد جعل يعتقد أن العداء المكشوف للحــزب الشيوعي ، وهو الحزب الوحيد الذي رآه يمثــل الطبقة العاملــة وبالتالي مستقبل فرنسا الحيوي ، أمر لا يجدي ، فهو إنما يشد من أزر العناصر السلبية في السياسة الفرنسية . أما كامو فانه ، على النقيض من ذلك ، رأى الخطر المميت في أي شكل من اشكال التواطؤ مع الشيوعية .

ولذا فإن الجدل المرّ الذي عقب ذلك فرّق ما بين الصديقين . فاتهم كامو سارتر ، بشيء من الحق ، باستخدام ميزانين ومقياسين ، أحدهما للبلاد الرأسمالية ــ وعلى الاخص الولايات المتحــدة ــ والآخر لروسيا . فاتهم

سارتر كامو بأنه بورجوازي رجعي . وفي عام ١٩٥٠ اندلع الجدل حول مشكلة معسكرات العمل الروسية ، مما يفسّر فيما بعد موقف مجلة سارتر « الازمنة الحديثة » Les Temps modernes من كتاب « المتمرّد » والنبرة الشخصية المرّة التي شابت النقاش . كلا الرجلين كان مخلصاً . فلا سارتر ولا كامو كان يضمر في نفسه مطامح شخصية ، وكلاهما معنيّ بالمشكلات نفسها عن إخلاص . بيد ان بينهما خلافاً فكرياً اساسياً . فسارتر ، مع رفضه لاسس الماركسية الفلسفية، يقبل التأويل الماركسي للجبرية التاريخية، وكامو يرفضها .

وهكذا ما أطلّ عام ١٩٥٢ حتى أصبح كامو في عزلة سياسية تامة . والهجمات العنيفة التي سلّطت على « المتمرد » من كل صوب سياسي ، حزّت عميقاً في نفسه ، رغم المدح الكثير . وفي الجزء الثاني من « وقائع » نجد قسماً كاملاً في زهاء ٧٥ صفحة ، كله مقالات في الدفاع عن كتابه . ومع ذلك فاننا نسمع في مقدمته لهذا الجزء نغمة جديدة . لقد بدا له ان العدمية الآن أمر انقضى ، وأن السلام قد يأتي أخيراً للعالم ، وفرنسا ، بفرصة الشفاء والعقل ، وأن الاحداث السياسية ما عادت تقف حائلاً دون آفاق المستقبل . فأبدل كلمة « ثورة » بكلمة « نهضة » (أو « ميلاد جديد») ، وما عاد يرى أنها ستتم على ايدي فئة مكرّسة ، لانها تكاد تكون تطورا لا مردّ له . « لن نستطيع بعد اليوم أن نحيا دونما قيم ايجابية. نحن نمجّ الخلقية البورجوازية لنفاقها وقساوتها . ونمج كذلك الكلبية السياسية التي تسود الحركة الثورية . أما اليسار المستقلّ فانه ، في الواقع ، مفتون بالقوة الشيوعية ومورّط بماركسية يخجل منها (٩) » .

لقد كانت عقابيل الحرب مرّة لرجل أدت به عقائده ومزاجه الى التشديد على قيم « الحوار » كنقيضة لقيم التقرير الضغماطي المطلقيّ . وقد هيأ المجال أحياناً لاتهامه بالتعنّت ، والعلوّ في الثقة بالنفس ، والتسرّع بالحكم ، والفيهقة باللهجة . وفي الحق ، كان في الاغلب رجلاً موزّع

النفس . إنه يروي في احدى قصصه (١٠) حكاية فكهة ، راعبة ، عن مصير رسّام باريسي ، يدعى جوناس ، ادرك شهرة عريضة . فنراه وقد أخذ افراد عائلته ، واصدقاؤه ، وتلاميذه ، ونقّاده ، شيئـاً فشيئـاً يشغلونه عن حياته ، ويملأون شقته ، ويقطعون عليه عمله ، ويضيّعون وقته ، طالبين اليه أن يدلي برأيه في قضية تلو قضية ، الى ان تدفعه الحاجة القصوى الى بناء مخبأ صغير لنفسه ، معلّق بين الارض والسقف . وهناك ، ذات يوم ، ينهار من شدة الاعياء وهو يكتب على لوح اسود بصعوبة : « وحـ ــ » . فراح مريدوه يتساءلون : وحدة ؟ أم وحشة ؟

كانت تشغل كامو ، فضلاً عن المعركة السياسية اليومية ، واجبات أخـرى : قراءة المخطوطات لغاليمار (دار النشر) ، والاشراف على مجموعة مقالات بعنوان شامل : « الامـل » L'Espoir ، والقـاء المحاضرات في سفرات منظمة ، شتاء ١٩٤٦ ــ ١٩٤٧ في الولايات المتحدة ، وعام ١٩٤٩ في امريكا الجنوبية . وأهم من ذلك كان عليه أن يستمرّ في كتاباته : فظهرت له اربع مسرحيات بتعاقب سريع : « سوء التفاهم » (١٩٤٤) ، « كاليغولا » (١٩٤٥) ، «الحصار» L'Etat de siège (١٩٤٨) ، و «العادلون» Les Justes (١٩٤٩) . وفي عام ١٩٤٧ صدرت روايته « الطاعون » ، وفي عام ١٩٥١ « المتمرد » .

أما في حياته الخاصة ، فان هذه الفترة كشفت عـن رغبة متنامية في نفسه في التخلص من الضغوط الخارجية . فهو في دفاتره والعـديد مـن صفحات كتاباته(١١) يكرر تحديد وضع الفنان في عصره وقيمة العمل الخلاّق ومعناه . لم تكن هذه السنوات سهلة على كامو : « لا استطيع انسحاباً من العصر بغير جبن ... أيحـق لي أن اكون شاهـداً ليس إلاّ ؟ بعبارة أخرى ، أيحق لي ان أكون فناناً لا غـير ؟ (١٢) » « إذا كان بالوسع ان ننتهي بكل شيء الى الانسان والتاريخ ، فانني أسأل : اين مكان الطبيعة ، والحب ، والموسيقى ، والفن ؟ (١٣) » « يقول دوستويفسكي إن على المرء

ان يحب الحياة قبل ان يحب معناها ... أجل ، واذا ما تلاشى حب الحياة ، لن يبقى ثمة معنى يعزّينا (١٤) » .

ان الارهاق الذي خلّفته المقاومة السرّية ، وتعرّضه لفقدان الذاكرة مؤقتاً على نحو مؤلم ، وتعطشه للسعادة الشخصية وخلوّ البال ، كلّها أوجدت في نفسه حاجةً ملحّة للخلوة والوحدة . « في قرارة قلبي ، وحدة اسبانية . لا يخرج المرء إلاّ لبضعة « آنيّات » معينة ، ثم يعود الى جزيرته . فيما بعد ، ابتداء من عام ١٩٤٩ ، حاولت أن أنضوي ، سرت مراحل العصر كلها . ولكن باندفاع ، على جناح الضجيج ، تحت سياط الحروب والثورات . والآن فرغت من ذلك ، ووحدتي غنيّة ، بالفيء ، وبأعمال لا تخص احداً سواي (١٥) » .

وقد كان في عام ١٩٤٩ فريسة نوبة جديدة طويلة من التدرّن الرئوي دامت سنتين ، ومرّ الى ذلك بأزمة في حياته الشخصية ، فزادت الاثنتان من حدة شعوره بالوحدة وحاجته الى الخلوة . وبعد صدور كتابه « المتمرد » عام ١٩٥١ ، انصرف كامو عن السياسة وتحوّل همّه — وان لم يبدُ ذلك منه ظاهريا — الى اموره النفسية وتخطيط كتاباته القادمة . فلم ينشر شيئا ذا بال بين عامي ١٩٥١ و١٩٥٦ .

ولعل من ظواهر هذا التطور الداخلي أنه ، عام ١٩٥٣ ، عاد الى احدى هواياته الاولى : المسرح . فمنذ نهاية الحرب العالمية الثانية كانت مهرجانات الصيف في الاقاليم الفرنسية قد غدت من معالم الحياة المسرحية . فكانت تقام حفلات تمثيلية في أماكن رائعة ، كقصر البابوات في آفينيون ، تستمر عدة ايام ، وأحياناً قد تستمر لأسبوعين . وكان أحد هذه المهرجانات يقام في آنجيز ، فتستخدم شرفات القلعة البديعة مسرحاً للتمثيل . وفي عام ١٩٥٣ قدّم مدير المهرجان ، مارسل هراند ، مسرحيتين اقتبسهما كامو ، هما La devoción de la cruz لكالديرون ، و « الأرواح » Les Esprits ، من كوميديات القرن السادس عشر . وفي اثناء التمارين مرض هراند ،

فتولى كامو الاخراج عنه . فبقي بعد ذلك يتولى جزءاً كبيراً من مسؤولية المهرجان السنوي ، وفي عام ١٩٥٦ أخرج في باريس المسرحية التي اقتبسها عن رواية فوكنر « جنّاز» لراهبة « Requiem for a Nun . وعندها اكتشفت باريس في كامو مخرجاً من الدرجة الاولى كانت مدينة الجزائر قد عرفته قبل ذلك بعشرين سنة . وهكذا قدّر للمسرح ان يتغلغل من جديد الى القلب من حياة البير كامو .

٦ «عملي لم يبدأ»

« في حلم الحيـاة ، هذا هو الانسان الذي يجد
حقائقه ويفقدهـــا ، في براري الموت ، لـكي
يعود من خلال الحروب ، والصراخ ، وجنون
العدالة والحب ، من خلال الآلام والاحزان ،
الى هذا البلد الوادع حيث الموت نفسه ان هو
الا صمت هنيّ . »

في الخمسينيات أصدر كامو المجلد تلو المجلـد بسرعة متزايـدة . فللمسرح أصدر عدداً من المسرحيات المقتبسة كلها فذّ وناجح : « قضية ممتعة » Un Cas intéressant عن المسرحية الايطالية Un Caso clinico ، لدينو بوتزاتي ؛ و « جنّـاز لراهبـة » Requiem pour une nonne عن رواية فوكنر ، وكانت من ابرز المسرحيات الناجحـة لموسم ١٩٥٦ ـــ ١٩٥٧ ؛ و « فـارس اولميـدو » Le Chevalier d'Olmédo للمسرحـي الاسباني لوبـي دي فيغا ؛ و « الممسوسون » The Possessed لدوستويفسكـي (١٩٥٩) . وفي عام ١٩٥٦ صدرت روايته التي كثر الحديث فيها يومئذ «السقوط» ، وتلتها عام ١٩٥٧ «المنفى والملكوت» L'Exil et le royaume وهي مجموعة أقاصيص . واعترف بصراحة بأنلديه المزيد : رواية بعنوان « الانسان الاول » Le Premier Homme ، ومسرحيـة « دون جوان » Don Juan.

ويبدو ان عامي ١٩٥٤ و ١٩٥٥ يشيران إلى مرحلة جديدة في حياته الادبية . ففي عام ١٩٥٤ ، وقد بلغ للتوّ سن الاربعين ، كتب مقدمة لطبعة جديدة ، محدودة بادىء الأمر ، لكتابه الاول « الوجه والقفا » . وتتضمّن هذه المقدمة تقييماً لنفسه وصورة ذاتية لها. فهو يزعم فيها أن للفنان مصدراً واحداً فقط للوحي . فبالنسبة إليه بوسع المرء أن يجد هذا المصدر في « الوجه والقفا » ، اول ما نشر من كتب ، وهو الذي يصف فيه عالم طفولته . وهو قد يشك في قيمة الكتاب الأدبية ، ولكنه لن يشك في مغزاه الاساسي . فهو في ينبوع حياته الفنية يرى « عالم الفقر والنور الذي عشت فيه زمنا طويلاً ، والذي كال لي العواطف دون حساب ، والذي ما زالت ذكراه تدفع عني الخطرين اللذين يتهددان كل فنان ، الرضا البليد عن النفس والتأفف » . في هذه المقدمة تقييم للذات يحاوله رجل يرسل البصر الى ماضيه فيشعر بأنه قد أدرك قسطاً من تمالك النفس والقدرة على الموضوعية :

... لم يكن الفقر قط نكبة لي : فقد كان يوازنه دائماً غنى النور . ولأنه كان خاليا من المرارة ، فقد كنت أجد فيه أكثر ما أجد اسباباً للحب والعطف . حتى ثوراتي كانت آنئذٍ تضاء بهذا النور . وكانت في الأغلب — ولا أحسبني بهذا القول اخالف الواقع — ثورات من اجل الآخرين . لست أجزم أن قلبي كان من طبعه أن يميل الى هذا الضرب من الحب . غير أن الظروف ساعدتني ، ولكيما أصحّح لامبالاتي الطبيعية ، وُضعت في منتصف الطريق بين الفقر والشمس . أما الفقر فمنع عني الحكم بأن كل ما في العالم وفي التاريخ هو على ما يرام ، وأما الشمس فعلمتني أن التاريخ ليس هو كل شيء . لقد اردت أن أغيّر الحياة ، أجل ، ولكن لم أرد أن أغيّر العالم ، فقد كان العالم إلهي . وهذا هو السبب ولا ريب في أنني بدأت هذا النهج المتعب الذي أجدني فيه ، وقد شرعت بالسير فيه بريئاً على

خطٍ دقيق التوازن لا أتقدم فيه اليوم إلاّ بعسر ، دون ان اثق من أنني سأبلغ هدفي . بعبارة أخرى ، أصبحت فناناً ... فيما بعد ، حتى عندما اصبت بمرض خطير انتزع مني مؤقتا هـذه العزمة الحيوية ، فانني مهما عراني من انواع الوهن والضعف ، قد أكون عرفت الخوف أو ثبط الهمة ، اما التمرمر ، فلم اعرفه قط . لا شك في أن هـذا المرض أضاف الى ما كان يعوقني ، عوائق خطيرة عديدة اخرى . غير انه ، في الأمد الطويل ، أوجد فيّ حرية القلب ، وذلك البعد اليسير بالنسبة الى الاهتمامـات الانسانية ، الـذي انقذني مـن التأفف . وهذا امتياز ، منذ أن أقمت في باريس ، خليق بالملوك . ولا اكتم أنني تلذذت به بكامله وأنه ، حتى الآن على الأقل ، أنار لي حياتي .

ويسترسل كامو فيشرح كيف انـه لم يشعر براحة في جو باريس الأدبي ، وكيف انه وجد حرفته كأديب حرفةً مضنية ، وكيف أن باريس تخضع كتابها ل « تجربة غرور » أليمة ، استسلم لها ، كغيره ، بسهولة . فهو يعترف بأنه ، إذ أراد أن يتخلّص من فتنتها المخادعة و « التعب » الذي تسببه له ، اتخذ لنفسه مظهر البرود والخشونة ، رافضاً كل إطراء بمزيج مـن « الحماقة والنّفرة » . ولئن يكن بعض السبب في هذه النفرة ما يحس به في دخيلته من « لامبالاة عميقة » أشبه « بعجز فطري » ، فانـه يشرح السبب الأكبر فيها ، وهو أن اطراء كذلك لم يشر قط الى عالمه ، وهو ما زال في معظمه ذلك العالم نفسه في « الوجـه والقفا » : « تلـك المرأة العجوز ، أمّ صامتة ، الفقر ، الضوء المنهمـر على اشجـار الزيتون في ايطاليا ، الوحدة ، والحب ، كل تلك الأمور التي هي ، في نظري ، شواهد الحقيقة » .

إنه يحلّل كرهه للراحة والحياة العائلية أو البورجوازية ، كما يحلل الفوضى العنيفة التي يستشعرها ، كفنان ، في دخيلة نفسه ، مما يضطره الى

نظام صارم جداً في الشكل . هذا الشكل ، في رأيه ، هو ما يعوز كتابه « الوجه والقفا » ، إلاّ انه كان يعلم أنه سيجد في النهاية الشكل الذي ينشده : « لأنني ، على الاقل ، أعلم تمام العلم أن عمل المرء ليس إلا ترحالاً طويلاً ، في طرقات الفن وفجاجه ، لاستعادة الصورتين او الثلاث البسيطة الرائعة التي أدركت قلبه في البداية . ولعل هذا هو السبب في أنني الآن ، وقد بلغت الأربعين ، بعد عشرين سنة من الكتابة والنشر ، ما زلت اعتقد أن عملي لم يبدأ بعد » .

ثم يقول : « في سريرة قلبي لا اعترف إلا بالحيوات البسيطة ومغامرات الذهن العظيمة .... لقد حاولت ما وسعني الجهد أن اكون رجلاً ذا فلسفة خلقية ، وهذا ما كلّفني اكثر من أي شيء آخر .... ان الانسان أحياناً ليبدو لي أنه ظلم يزحف ، وأنا أشير الى نفسي » . اقد كان كامو قد بلغ ذلك الانفصال الذهني الذي يرافق عادة النضج والانجاز .

وعندما منح كامو جائزة نوبل عام ١٩٥٧ ، أثّر في نفسه ذلك التكريم، غير انه اضطرب لما جاءه به من سمعة . لقد أحسّ ثقل مسؤوليته وجعل يتساءل عن امكاناته في المستقبل . ولكنه ادرك ، كما قال ، أن عليه أن يقبل مصيره بكامله . ولأول مرة في حياته وجد نفسه حرّاً من كل عبء مالي . فكان بوسعه ان يدير ظهره الى باريس ، ولو جزئيا ، ويعود الى العالم المتوسطي الذي يحس فيه بأنه بين أهله .

في ايام المقاومة السرّية نشأت صداقة حميمة بين كامو والشاعر رينيه شار ، الذي كان يقيم بعيداً عن باريس في قرية جميلة قديمة تدعى ليل سور لا سورغ ، على مقربة من عين فوكلوز حيث نظم بترارك قصائده الى لورا . انها منطقة تقيها سلسلة جبالٍ خفيضة من جموع السوّاح الذين يغزون الريفييرا الفرنسية ، وكان يقيم فيها كتّاب آخرون ، منهم الروائيان جونو وبوسكو . فاشترى كامو بيتاً في قرية لورماران أثثه على غرار اسباني صارم جميل . وقرر أن يقضي هناك نصف السنة

في الكتابة . لقد رفض تكريمات كثيرة ، ودعوات عديـدة للمحاضرة في فرنسا والخارج ، او في الراديو والتلفزيون . ولكن عندما تولى آندريه مالرو ، عام ١٩٥٩ ، مسؤولية النشاط الفني في فرنسا ، عرض عليه مديرية أحد المسارح التجريبية ، فقبل كامو فرحاً . « لماذا ترى أنا في المسرح ؟ لست ادري بالضبط » ، قال في اذاعة تلفزيونية بعد تعيينـه ذلك [١] . « والجواب الوحيد الذي اجده حتى الآن سيثبّط الهمة ولا ريب لشدة ما هو مبتذل : إن المسرح هو أحد اماكن هذا العالم التي اراني فيهـا سعيداً جداً » .

ورغم أن المشكلة الجزائرية كانت توقر نفسه ، فقد بلغ الحرية التي كان ، كأديب ، يتحرق إليها منذ بضع سنوات . وكانت الرواية التي انهمك فيها حينئذٍ ، « الانسان الاول » ، في تقدّم وئيد ، ولم يكن ليجعلهـا « اسطورة » ولا « حكاية » [٢] . وأخذ يفكّر في انشاء مسرح مكشوف في لورماران . وبدت هذه الفترة الجديدة من حياته أشبـه بتلك الفترة الشديدة الخصب التي عرفها في اواسط الثلاثينيات . « هل تعتبر عملك منتهيا في خطوطه الرئيسية ؟ » سأله أحدهم في مقابلة معه عام ١٩٥٩ [٣] ، فأجاب : « أنا الآن في الخامسة والاربعين وبي حيوية اكاد أضجّ بها » .

« إني لأذكر الرسالة التي كتبها تورغنيف في احتضاره الى تولستوي : « اكتب اليك لأقول كم كنت محظوظاً لأنني مـن معاصريك » . يبدو لي أننا ، بموت كامو الذي جعلنا نعي في جزء خفيّ من انفسنا اننا نحن ايضا في احتضار ، شعرنا بأننا محظوظون لأننا كنّا معاصريه [٤] » . هذه الكلمات التي كتبها الناقد موريس بلانشو تعكس خـيراً من غيرهـا الاحساس الشامل بالخسارة والحزن اللذين سبّبهما موت كامو على غير توقع ، كما تعكس ما كان الناس في فرنسا وخارجها يكنّون له ، ربما دون علم منه ، من حب وتقدير .

٧ شمس الموت السوداء

« . . . يعلم المرء ان الشمس احياناً مظلمة . »

« أعلم الآن أنني سأكتب ... عليّ ان اشهد ... لن أتحدث إلا عن حبي للحياة . ولكنني سأتحدث عنه على غراري انا . فالآخرون يكتبون مدفوعين بإغراءات مؤجّلة * . وكل خيبة في حياتهم تأتيهم بعمل فني . غير ان اعمالي ستصدر عن سعادتي . حتى في قسوتها . عليّ ان اكتب ، كما عليّ ان اسبح ، لأن جسدي يلح عليّ بذلك » . هذا ما يقوله باتريس مرسو ، اول بطلٍ روائي لكامو ، وهو غالبا ما يشبه خالقه ، ويستعير من دفاتر كامو وهو يتكامل شكلاً في صفحاتها . فقد اكتشف كامو في زمن مبكر ، عام ١٩٣٥ ، وهو في الثانية والعشرين من العمر ، ما اكتشفه مرسو بعد ذلك بسنة : اي أنّ عليه ان يكتب .

وكمعظم المبتدئين ، شرع كامو بكتابة رواية . وقد قال : « نحن انما نفكّر في صور . فإذا اردت ان تكون فيلسوفاً فاكتب روايات » . وقد تخيل اول رواية اختطّها ، مسمّيا اياها اول الامر « الحياة السعيدة »

* لعل في هذا اشارة الى اندريه جيد الذي عرّف كتاباته ذات مرة بهذه الكلمات .

La Vie heureuse ، كأنها ضرب من «الخلاصة» الفلسفيــة ، جامعاً فيها المنسرح الكامل لتجربة الفتى الشاب : حاضره وماضيه ، العالم الذي حوله والعالم الذي في باطنه ، من أحب من الناس ، بما فيهم والدته ، ومن راقب منهم موضوعيا ، مرضه ومواجهته الموت ، مضيفاً الــى ذلك كله تقدّم تفكيره ، وصلته بهذا العالم المعقد . ولسوف نراه بعد ذلك بعشرين سنة يتحدث عن رحلة الفنان الطويلة نحو معرفة الذات ، متمثلة في اعمال فنية متعاقبة [1] ، غير أنه الآن ، في بداية حياته الادبية ، لشدة توقه الى صب حياته بأجمعها في هذه الرواية ، لم يدرك ـــ أسوةً بالكثير من الكتّاب الآخرين ـــ انه لن يستطيع بلوغ غايته إلاّ بترحال وئيد عديد المراحل . فلا عجب أن مرسو ، بطل هذه الرواية الاولى ، وجد السير شاقاً بحيث اضطر الى التخلّي عن المهمة التي عُهد بها اليه . وفي اثناء الكتابة تحولت «الحياة السعيدة» وغدت «الموت السعيد» La Mort heureuse . وقــد استغرق الكتاب سنتين وما زال مخطوطة لم تُنشر ، ولكنه اذ قارب التكامل ظهر انه سيرة ذاتية غريبة كاشفة ، تتصف لا بتحويل الوقائع فحسب ، بل باعادة ترتيبها رمزياً ، وبما أنها سيرة روحيــة في مرماها ، فان الكتــاب يكشف لنا عن امور كثيرة .

لعلنا نكون مغالين إن قلنا إن « الحياة السعيدة » بكل ما فيها مــن تشعّب في الموضوعات تحوي الجنين لكل ما كتب كامو فيما بعد ، غير أنها ، من حيث الموضوعات ، على الاقل ، أشبه برحم ولدت فيه كتاباته اللاحقة . فأعماله المنشورة الثلاثة الاولى تغذّت كثــيراً من « الحيــاة السعيدة » ، واثنان من موضوعاتها : « عالم الفقر » ـــ وشخص أمه في الوسط ـــ وجمال شمال افريقيا ، كلاهما يتحدث عنهما في مجموعتي مقالاته الشخصية ، « الوجه والقفا » و « اعراس » ؛ ومرسو ، بطل روايته « الغريب » انما يمثل دوراً جديداً وأقل شأناً من دور مرسو بطل « الحياة السعيدة » ، وان يكن الشبه بين البطلين معدوماً تقريباً إلا في نقطة واحدة .

« الموت السعيد » استقصاء لسفرة أشبه برحلة الحاج ، لا في اتجاه المدينة الفاضلة ، بل في اتجاه الموت ــ ضرب معين من الموت يكون ، لطبيعته الخاصة ، تعليقاً على مغزى الحياة . والبطل مرسو ، وهو من ذوي الياقات البيضاء في الجزائر ، يُقحم به في هذه السفرة بسبب جريمة مقصودة يتم القتل فيها عن عمد وببراعة أفضل القصص البوليسية . أما أن الجريمة رمزية ، فذلك أمر واضح يؤسف له ، لانه يضعف استهلاك القصة الدرامي. يدعى القتيل زغريوس، ولا ينال القاتل عقاب: بل إن مرسو يدرك بعد ذلك بأمد طويل أن الطلقة التي أودت بزغريوس كانت فاتحة ظفره هو ، اي مرسو ، بالسعادة . وزغريوس اسم آخر لديونيسوس ، الذي يرمز الى قوى الكون الفيزيائية . ولذا فان مقتله يعادل ، فيما يبدو ، قتل ذلك التوحد الحيواني اللاواعي مع الكون، الذي يتهشم عندما يدرك الانسان عالم الوعي الذهني . فمرسو بفعلته العنيفة يستيقظ ويصبح كائناً حراً يستمد دوافعه من فرديته .

رواية « الموت السعيد » قصة ظفر فردي بالسعادة ، كرواية « الغريب » التي كتبها كامو فيما بعد . وهي تستقصي تجربة دورية : وفق عالم يومي معين ، ومغادرة وترحال ، وعودة الى العالم نفسه يُرى في ضوء جديد ، وأخيراً اندماج كلي نشوان في هذا العالم من جديد ، على مستوى آخر من الوعي . وغرض كامو هنا هو الغرض عينه الذي أعلن عنه باتريس مرسو ، وهو أن يشهد على « فرحة الحياة ، حتى في قسوتها » .

في اول مراحل حياة مرسو ، قبل أن يقتل زغريوس ، نجد أنه عبد رتابات مفروضة عليه لكي « يكسب لقمة العيش » ، تلك الرتابات التي تقتاد الناس ساعة تلو ساعة الى « موتهم الطبيعي » . وفي الواقع ، « الموت الطبيعي » هو عنوان هذا الجزء من القضية . غير أن مرسو يثور على هذه العبودية للزمن بمحاولة تحقيق « انعدام الشخصية » اسوةً بالاشياء الطبيعية : « حجر في الشمس او المطر » . وثورته على «الموت الطبيعي»

تؤدي الى قتل زغريوس وبالتالي الى حصوله على مبلغ من المال يحرّره من العبودية الآلية الخارجية التي تفرضها عليه وظيفته . فله أن يترك وظيفته، له أن يترك الجزائر ، له أن يعيش حرّاً .

وفي وحشة وشظف فندق من الدرجة الثالثة في مدينة براغ ، يُجابَه بما في وعيه من فراغ نفسي . الزمن الآن يمتد حوله ، مبهماً دونما شكل . ان القلق ليضنيه ، وكذلك الخوف والغثيان اللذان يفرزهما جو اوروبا ، « ذلك العالم العتيق المثقل بالشرّ والعذاب » المرهَق بعبء التاريخ وإلهه المسيحي الرهيب . وفي شوارع براغ المظلمة يعثر على جثة رجل ملقى بزراية على الرصيف . فيتحول قلقه الى ثورة ومواجهة طويلة مع نفسه تعود به الى الجزائر ، الى عنفوان السعادة البشرية في نور الشمس والبحر. إن عنوان هذا القسم ، « الموت الواعي » ، في غنى عن الشرح . فحس مرسو بأنه مائت لا محالة يؤدّي بـه الى قياس القيم كلها الراهنة في كل لحظة من لحظات فعل البقاء . والزمن الذي يفرض حدوده على حياة كل فرد ، يغدو الآن الزمن الحاضر ، الحاضر المفعم بالاعاجيب والذي لا يُستنفد ، الغني بالجمال والصداقة والحب . إنه الحاضر الذي تمثّله براءة «المنزل الذي يواجه الدنيا» ، وهي البراءة المنطلقة مباشرة من حياة كامو بالذات .

أما القسم الثالث من الرواية فيدور حول الظفر بسعادة أعمق كامنة في الوحدة والتزاوج الجذل بين الانسان والارض ، التي يعود اليها مرسو الآن . فيبطل الزمن بالنسبة اليه ، الى أن يواجه باكتشاف مرعب للمرض فتواجهه لا مشكلة موت الانسان عامةً بل حقيقة مرضه هو . فدنوّ الموت هذا يشدّد على ما في توحّد مرسو بالعالم من وهم . فيعقب ثورتَه العنيفة اكتشافٌ أخير ، وهو أن الانسان لا يحقق المصير الانساني إلا بالموت ، اذ يضيّع نفسه أخيراً في الكون . « كل ما يلائمك ، أيها الكون ، يلائمني (٢) » . وفي وهج الشمس والبحر ينطلق باتريس مرسو نحو موته

في نشوة. وتتم بذلك التضحية الانسانية : فالضحية مساهم راضٍ في طقس مقدس مأساوي ، وكل شيء على ما يرام . وموت مرسو طبيعي وواع ، فهو أيضاً « موت سعيد » . شمس الحياة النيّرة و « شمس الموت السوداء » كلتاهما سواء . والظفر بالنفس والسعادة يبلغ الذروة في لحظة من النشوة عندما يبدو أن الحياة شيء واحد ، ويعلم الفرد ، وهو يموت ، أنه يتوحّد مع الكون .

معنى الرواية وضعفها كلاهما في هذه الذروة . إنهـا محاولة بطوليـة لتفهّم الموت ، واعطائه معنى كونياً يجعلـه مقبولاً برفعـه الى مستوى الاسرار الطبيعية المقدسة الغامضة . ويبـدو أن النموذج المحتـذى وجد كامو بعضه في أفلوطين . فأفلوطين يرى أن الكائنات جميعها قد سقطت عن حالة المساهمة في مصدر الكينونة كلها ، وأنها تحاول عـن طريق مراحل شتى من المساهمة أن تعود الى هذا المصدر ، ومرسو يمر بمراحل «المسيرة» الرئيسية الثلاث ، وهي مستوى الوعي الجسدي ، فالذهني ، فالروحي . بيد أن هذه المراحل تختلف بعض الشيء في طبيعتها عن المراحل الافلوطينية، ويجري وصفها بالفاظ تذكّر المرء أحياناً بنيتشه وأحياناً باللغة «الوجودية» الشائعة . فتجربة « القلق » و « الغثيان » مثلاً ، واكتشاف « مساميّة » الوعي الفارغة ، يذكّراننا بجان بول سارتر الـذي راجع كامو روايتـه « الغثيان » La Nausée عام ١٩٣٨ ، في الوقت الذي كان قد اوشك على الانتهاء من تجربته الاولى في كتابة الرواية . غير أن هيكل «الموت السعيد» مصطنع من ناحية ، وضخم من ناحية أخرى ، اكثر مما تقتضيه التجربة التي يحاول كامو سردها ، وبما أن الذروة هي ضرب من المراوغة تجاه صفة هذه التجربة الحقيقية ، أي الثورة على المـوت ، فإنها تعجز عن إقناعنا . وقد أدرك كامو ذلك ، فانصرف عن هذه الرواية بحزم الى المقالـة ، وهي فن أدبي اجاده بسرعة ، واستخدمه فيما بعد بكثرة .

٨ عالم الفقر

« الظواهر وحدها يمكن ان تحمي نفسها ،
والمناخ وحده يمكن ان يجعلنا نستشعره . »

صدر كتاب « الوجه والقفا » ، وهو مجموعة مقالات ، لاول مرة في مدينة الجزائر عام ١٩٣٧ في طبعة اقتصرت على ٣٥٠ نسخة ، وأهداه كامو الى جان غرينييه . وعندما نقحه وأعاد نشره عام ١٩٥٧ ، جعل طبعته محدودة اكثر من قبل ، فاقتصرت على ١٠٠ نسخة . ولم يكن إلاّ في العام التالي أن رضخ كامو للضغط ، فنشر هذه المقالات من جديد في طبعة كبيرة . وهكذا بقي هذا الكتاب غير معروف إلاّ لدى القلة ، وبقي كامو موزّع الرأي نحوه ، كما وضّح في مقدمته لطبعة ١٩٥٧ : فقد اعتبره ، فنياً ، ضعيفاً ولكنه اعتبره أيضاً محكاً لكل ما كتب منذ أن فرغ منه .

قال فيه : « لا يكاد ابن الاثنين والعشرين عاماً يعرف كيف يكتب ، اللهم إلاّ إذا كان عبقرياً . » وسواء أكان صاحبنا عبقرياً أو مجرد فتى مجدّ ، فإن الشاب الذي استطاع أن يستخرج من فوضى المواد التي كان يصارعها هذه الصفحات المرصوصة من المقالات ، كان ولا شك يعرف كيف

تكون الكتابة . بل إنه أبدى قدرة على التعبير غير عادية . وكان الذين اقتدى بهم هم أساطين الاسلوب الفرنسي من كتّاب فرنسا في القرن السابع عشر [1] ، وربما شاتوبريان ، وكذلك من بين معاصريه موريس باريس ، وجيد ، ومونترلان . كان نقيّ اللغة ، يتجنب خصائص الفرنسية المحلية التي تحكى في الجزائر ، مقتصداً في ألفاظه ، شديد الدقة والضبط ، فبرهن على أنه يتمتع بموهبة لتأليف المواقف الدرامية بأقلّ الكلمات ، يشحنها جميعاً بالقويّ من العواطف . وكان المزلق الذي يخشاه هو استدرار شفقة يسهل استغلالها في مقالات تدور حول طفولة قضاها في فقر وإملاق . لقد أحسّ كامو الشاب بهذا الخطر ، ففرض على نفسه رياضة صارمة ، مبالغاً في فن « تضئيل القول » لدرجة الضيق . والمفارقة Irony وسيلة أخرى لجأ اليها كامو كيما يحرّر اسلوبه من الشفقة ، ومفارقته هي وليدة تلاعب الحقائق والعواطف والمعقول العام . فمهما يكن من أمر ، فإن « الوجه والقفا » يدلّل على ربطٍ بارع وتوازن فذّ بين شتى الصفات ، ويحمل طابع الشخصية القوية . كل ما هنالك هو ان المؤلّف الشاب لصيقٌ اكثر مما ينبغي بمادته ، ويغالي أحياناً في وقاره ورصانته .

منذ أول تخطيطه « للحياة السعيدة » كانت ثمة قطعة معينة ترفض الاندماج في الكلّ ، وهي القطعة التي نراها تتكرر في مشروعات متعاقبة في دفاتره بعنوان « أقسام الطبقة العاملة » ، ويرافقها دوما موضوع الأم والابن . كان كامو قد أراد أول الامر أن يجعل هذه القطعة لبّ « الحياة السعيدة » ، التي كان قد باشر بكتابتها ، وكان من هذه القطعة أن استقى المقالات المتفرقة في « الوجه والقفا » ، واول مقالين في هذا الكتاب دراستان في الشيخوخة ، الشيخوخة في عالم صغير قميء ، في شخصين عاديين جاهلين ، أحدهما امرأة عجوز نصف مشلولة ، والآخر شيخ مسنّ . ويواكب الدراستين تأملات في وفاة جدّة (جدة كامو) ، دون أن يُجعل منها مثلاً أعلى ، فهي طاغية صغيرة النفس وغير محبوبة .

في المقال الاول ، تجلس العجوز في ركن وفي يدها مسبحة الصلاة ، وأمامها تمثال من رصاص للمسيح ، وآخر من جبس للقديس يوسف حاملاً طفلاً . يأتي الشاب ضيفاً للعشاء ، فتدمدم له بشكواها التي لا نهاية لها ، شكوى الوحشة والسأم . وعندما يخرج مع العائلة بعد العشاء يشعر أنه « يواجه أفظع مصيبة عرفها : امرأة عجوز مقعدة يتركونها وحدها ليذهبوا الى السينما . » لم يبق لها في وحدتها اية سلوى . ففيما عدا مسيحها الرصاصي ليس ثمة لها شيء سوى فراغ أسود ، عميق ـ الموت . وقد جرّدت من كل ما قد يقنّع حالتها الانسانية . «لن يحميها الآن شيء ؛ وإذ تركت وحدها تفكّر في موتها ، لم تعرف بالضبط ما الذي يفزعها، غير أنها أحست أنها لا تريد أن تظل وحيدة . إنها لا تريد أن تترك الاناس الآخرين [٢] » .

أما المقال الثاني ، فدراسة لرجل مسنّ جالس إلى مائدة مع ثلاثة من الشبّان ، وهو يتكلم بغير انقطاع . ليس لديه ما يقوله ، ولكنه « يسرع لقول كل شيء قبل أن يغادره مستمعوه . » إنه هو أيضاً « محكوم عليه بالصمت والوحشة » ، وعندما ينصرف يدرك فجأة « أن الشيخوخة في نهاية عمر المرء ، تدهمه كالغثيان . وينتهي كل شيء بأن يجد أن لا أحد يصغي اليه ... وكان وراء التلال المحيطة بالمدينة بقية من وهج ... أغمض الشيخ عينيه . وجهاً لوجه مع الحياة التي تحمل معها ضوضاء المدينة وابتسامة السماء الجوفاء اللامبالية ، كان الشيخ وحيداً ، عاجزاً ، عارياً ، ميتاً منذ زمن [٣] » .

أما بشأن الجدّة ، فقد كانت قد توفيت ، وما عاد موتها يثير شعوراً في نفس حفيدها المهتمّ ، « فاذا ما تساءل عن الحزن الذي يستشعره ... لم يستطع ان يتبيّن شيئاً منه . يوم الجنازة فقط ، بسبب ما تفجّر حوله من دموع ، بكى ـ وملؤه الخشية من أنه غير مخلص وأنه يكذب في وجه الموت . كان يوماً جميلاً من أيام الشتاء ، مشبعاً بأشعة الشمس...والمقبرة

في أعلى المدينة وبوسع المرء ان يرى الشمس الشفافة الجميلة تتساقط على الخليج ، والخليج يرتعش بالضياء ... [٤] » .

مصائر ثلاثة ، مبتذلة غير درامية ، عادية تافهة ، كالاشخاص الثلاثة أنفسهم ـــ الشيخ ، والعجوز ، والجدّة ـــ الذين عرفوها . ولكن لأنّ ليس ثمة من قياس عام بين الفرد والمصير ، لهذا السبب ذاته ، نجد أن هناك شأناً كبيراً يحيط بهم : نصيبهم وحشة الشيخوخة الرهيبة والموت ، ولا مهرب لهم . هذه الدراسات الثلاث الاولى هي دراسات « غرباء » في الدنيا : غرباء بين الناس وهم في وحشتهم ، وغرباء إزاء « ابتسامة السماء الجوفاء اللامبالية » اذ أصبح الموت على الباب . ومصيرهم يؤكد أيضاً على الانعدام الرهيب في التفاهم بين البشر : إنهم يشعرون ان حضور الأناس الآخرين وحده قد يقنّع آلامهم ، غير أن الاناس لا يتريثون ، ولا يصغون ، وبذا يتركونهم للموت .

وهكذا فكامو إنما يعرّي الانسانية كلها ويتأملها ، تماما كما يتأمل في المقال التالي ، «بين كلاّ ونعم» Entre oui et non ، أمه المريضة « كأنها شفقة قلبه الهائلة وقد خرجت عنه ، وتجسّدت ، وجعلت تلعب باخلاص ... دور امرأة عجوز مسكينة محزنة المصير . » هذا المقال الذي يستذكر فيه كامو طفولته والرباط الذي يجمع بينه وبين أمه الصامتة ، يبلغ ذروته في وصف الفتى وهو يسهر ذات ليلة قرب فراشها وقد اضطجعت فيه مصابةً بالحمّى . وفيما هو يرقب المرأة الصامتة اللامكترثة ، في هدأة الليل ، تفقد الدنيا مظهرها المطمئن المعتاد : « راحت حافلات ترام منتصف الليل ، وهي تمرّ من بعيد ، تمتص كل ما يأتينا من الناس من أمل ، وكل ما تقدمه لنا ضوضاء المدن من ضمانات... لم يشعر من قبل بغربة كتلك قط. لقد تلاشت الدنيا وتلاشى معها ذلك الوهم بأن الحياة تبدأ من جديد كل يوم . لم يبق شيء في الوجود ... ومع ذلك ، فانه في هذه الساعة التي يتهافت فيها العالم وينهار ، حيّ جداً . بل إنه كان أخيراً قد غرق في النوم [٥] » .

والشعور بالغربة والوهم ، في عالم تجرّد من الاشكال المطمئنة التي نلقاها في حياتنا المعتادة ، هو موضوع المقال التالي ، « العذاب في الروح » * والعالم هنا مدينة براغ ، حيث الفتى « غريب » ، والترحال ليس تلهية بل مواجهة للنفس . « حجاب العادة الذي نسجته حركاتنا وكلماتنا المعتادة ... يرتفع رويداً ليكشف أخيراً عن وجه القلق الشاحب . هذا هو الانسان مع نفسه وجهاً لوجه . إني لأتحدّاه بأن يكون سعيدا . » والمقال الثاني ينتقل بنا الى جزيرتي ميورقه وإبيزة ، في البحر الابيض المتوسط ، وهو بعنوان « حب الحياة » Amour de vivre ، فنرى الغرابة نفسها تتكامل في دفق من النور والفرح ، في رقصة رائعة تؤديها امرأة في بالما . « لأن ما يُكسب السفرة قيمتها هو الخوف . » فهو يحطّم الهيكل الداخلي « الذي نرجع اليه عادةً ، ويقحمنا في عالم لا مكان فيه لنا ، حيث تغدو حياتنا عديمة المعنى . »

والمقال الاخير « الوجه والقفا » يعطي الكتاب عنوانه . هنا كامو يتأمل المرأة التي ورثت قليلاً من المال في سنة متأخرة من حياتها ، فتبني لنفسها ضريحاً فخماً ويؤول بها الامر الى قضاء وقتها كله هناك ، ثم يجمع المؤلف بين الموضوعات التي تنتظم المقالات الخمسة وهكذا يضفي الوحدة عليها جميعاً .

الفقر ، الشيخوخة ، ترحال شاب وحده بغير مال ، ليلة ساهرة صامتة دونما أمل قرب فراش ام محبوبة لكنها نائية لا تُدرَك — اشكال الحياة هذه تنتزع من الفرد أوهامه وعاداته وملاهيه ، وتواجهه بانغلاق المعنى في حياته وموته . وفي لحظات العري هذه ، حين تتلاشى التبريرات كلها والفكر والمعتقدات الواقية كلها ، يشيع جمال الارض في النفس سرّاً ،

* La Mort dans l'âme ، وقد اطلق سارتر هذا العنوان نفسه فيما بعد على الجزء الثالث من روايته « دروب الحرية » Les Chemins de la liberté .

جاعلاً من الانسان « اللامعقول » صفراً ، مغرياً إيــاه بالانصراف عن انسانية جريحة الى كمالها وخلودها . « ولكن هذه هي العيون والاصوات التي يجب ان أحبّ . إني اتتمي الى العالم عن طريق حركاتي وإيماءاتي ، الى الناس عن طريق شفقتي وامتناني . لست أبغي الخيار بين هذين الوجهين من أوجه العالم ... فإن أنا أصغيت الى السخرية المتسلّلة خلف الاشياء جميعاً ، فإنها تتبدّى شيئاً فشيئاً ، ويرفّ جفنا عينها الصغيرة الواضحة : عِش كأنما ... (٦) » .

هذا الموضوع ، موضوع العبث الاساسي في الوجود الانساني ـــ بما فيه آلام المعاناة ـــ الذي تكشف عنه بعض الحالات العاتية التي عرفها كامو إبّان ترعرعه في بلكور ، ليس بالحلقة الوحيدة الجامعة بين هذه المقــالات الخمسة . فثمة أيضاً حضور الراوية الذي يصف من يشاهد من أناس دون رحمة ولكن بعطف عميق ، مستخرجاً منهم وهم لا يعون إقرارهم الحزين بسيرهم الحائر نحو الموت . كما أن هناك محاولةً لتحقيق وحــدة تركيبية ، واطراداً من رؤية موضوعية لاحزان الحياة الانسانية نحو تجربة شخصية متوترة تنتهي الى تكوين موقــف ، وتقييم ، وقبــول . إلاّ أن التركيب ضعيف ولا يفرض نفسه فرضاً ، فهو وحدة برّانية اكثر منه وحدة عضوية. في حين أن صوت الراوية الذي يتكلم من خلال الكتاب بأجمعه يسبغ عليه نغمته ، وهي نغمة متميزة بيّنة ، ويخلق فيه وحدة حقيقية .

والمقالات يصل فيما بينها أيضاً خلفية مشتركة من الدمامة ـــ خلفية حياة أناس عاديين لا تعرف التنميق او الزينــة ، كما يصل بينها ، الفقــر والصمت الداخليان اللذان يرسمهما كامو بنفــاذ بالغ . فهــؤلاء القوم لا يلجأون الى الكلمات ، وعالم الذهن مجهول لديهم. وكامو ، خلافاً لموباسان، لا يغض من قدرهم لأنهم عاديون . ففقرهم موضوع فحصه ، ولكن ليس بسبب من الفقر نفسه . إنهم بحركاتهم ، وأصواتهم ، وعذابهم ، يجسّدون دون علم منهم عبث العيش الانساني وعظمته معاً .

وخلافاً لمالرو ، الذي لم يكتشف إلا متأخراً في حياته « الانسان الاساسي [٧] » مجرداً من القلق والاندفاع الذهنيين ، فان كامو أحس منذ البداية احساساً حاداً بوجوده : « المهمّ أن يكون الانسان رجلاً . ستموت جدته ، ثم أمه ، ثم هو نفسه ... واذا ما قام بواجباته ، وقبل بأن يكون رجلاً ، أدّى ذلك الى التقدم في السن ... » هذه هي الحكمة التي تعلمها وهو طفل . أين يجد الكاتب التعقيدات السيكولوجية والعقائدية التي تنحت منها معظم الروايات ؟ لقد كانت اولى المهام التي تعهّد بها هي إيصال هذه البساطة الاساسية الجرداء . « لم أدرك ما بـدا لي أنه معنى الحياة الحقيقي إلا في حياة الفقر هذه ، بين هـؤلاء الانـاس البسطاء أو المزهوّين . » هذا ما كتبه عام ١٩٣٥ ، وما كان سيعيد كتابته بعد ذلك بعشرين سنة [٨] .

كامو ، إذن ، لم يستقِ فكرته الاولى عن إشكال المصير الانساني على الفهم من أي كتاب دراسة ، بل من تلك « الصور » الاساسية الواضحة ، كما يسميها هو ، التي تنطلق مباشرة من عالم طفولته . أما أنه استعار أحياناً بعض الفاظ الفلسفة الوجوديـة ، فأمر ثانوي الاهمية في هـذه الحالة . صحيح أنـه كان يقـرأ الرواقيين ، وبخاصة ابقطيطس ، وباسكـال ، وكيركغارد ، هؤلاء الذين انحدروا عن القـديس اوغسطين ، والذين هم أسلاف الوجودية ــ بيد أن الصور المجسّدة والحساسية التي تكشف عنها المقالات هي في جوهرها من إبداعه . والمشاهد التي يصفها مع ما يحيط بها من تأملات تمتاز بتوتر درامي يلذّ للقارىء مباشرة .

ولئن يكن كامو فلسفيّ النزعة ، فمن الواضح أنه لم يكن معنياً بمصطلحات الفلسفة الفنية ووسائلها المنطقية ، إذ لم يشعر أن به حاجة الى هذه التحفظات الفكرية أو التشعبات المنطقية . كان فكره يصدر مباشرة عن بضع صور قوية ، يربط فيما بينها موقف شخصيّ راح يبيّنه بلغـة الانسان العادي ومعقوله العام ، وهذا هو الذي ميّـزه عن الفلاسفـة

المنهجيين ، كسارتر ، بحيث كان الجدل معهم ضرباً من العبث .

إن « الوجه والقفا » يحدّد معالم كونٍ داخلي : فانتقاء الصور أو المشاهد هامّ وشخصي وكيفي ، والامتداد الذي أعطاه كامو لهذا العالم النفسي يعتمد بالضرورة على قدرته على تجديد هذه الصور الاساسية . فهذه الصور منذ بدايتها محدودة ومقولبة عن قصد : إنها متوترة ، رصينة ، لا مجال فيها للاستطراد او الاسترخاء ، وبذا تفرض نفسها بقوة على خيال القارىء . والتأملات التي يحوكها كامو حولها ، تؤكّد توترها وتماثلها في الاساس ، وتكاد تحوّلها الى أمثلة معينة على فكرة مجرّدة . وهذه المعالجة التحكّمية الصارمة لموضوعات هي في الاصل صورية وعاطفية من ميّزات كامو . وهي ليست ضغطية بقدر ما هي ناشئة عن نقص داخلي في الثقة وما يتبع ذلك من حاجة في نفس المرء الى التأكد من أن كلامه «مفهوم» .

كان بالامكان أن يؤدّي افتتان كامو الشاب باجتماع العبث والتوتر معاً في وجود الانسان ومآتيه وسلوكه الى نظـرة الى الانسانية ساخرة ستبرية ، لولا التعقد الشديد في أحاسيسه وذهنيته . ففي كتابه الاول نرى العناصر الدرامية الجوهريـة لعالمه الادبـي : إن فيها ادراكـاً واضحاً للمحسوس من الصور والمواقف والناس ، يراها صاحبها رؤية حيّة ولكنه يشعر أنها « عبث » ، أي أنها لا تفسّر وعقلانيا « لا معنى لها » ، ويشعر في الوقت نفسه أن عليه أن يفرض عليها المعنى .

ورغما عن عزمه على أن يكون « شاهداً » فانه في « الوجه والقفا » سجّل أيضاً إغراءً خاصاً به ـــ اغراءً تغلب عليه في كتابة المقالات نفسها ولكنه اغراء جعل كتابتها ضرورة له: وهو يتمثل في الحافز الدفين الى رفض أية محاولة للفهم ، وبالتالي رفض أية صلة قد تجمع بينه وبين اخوانه البشر . ففي بعض فقرات هذا الكتاب موجة عارمة من الحب، ولكنّ فيه أيضا انفصالاً ذهنيا يندر في شاب مثله ، لعل مرجعه المرض ومشاورة قامت بينه وبين

الموت. وما تبيّن كامو من سخرية كامنة وراء الاشياء كلها كان كامناً فيه هو أيضاً ، يسائله عن معنى محاولته . لقد وجد أن نفسه تسوّل له الاستسلام والالقاء بنفسه في نشوة من التمتع بجمال الدنيا ــ وهذه الغواية هي التي يحكي لنا أمرها في مقالاته الاربعة من كتاب « اعراس » .

٩ آلهة هذه الأرض

« كان ثمة كل حي للحياة : عشق صامت لما قد
ينزلق من قبضتي ، مرارة تحت لهيب ... » .

في « اعراس » يترك كامو المدينة ومشاهـدها الانسانية ويقبل على الريف المتوسطي : فنأتي اولاً على المنظرين الافريقيين المتقابلين ، تيباسه وجميلة ، حيث توجد خرائب مدينتين رومانيتين . وبعد ذلك ، بالمقابلة مع المسنّين في « الوجه والقفا » ، يصف كامو لنا الشبان على شطآن الجزائر في الصيف . أمّا المقال الاخير فانه تأمّل مسهب في ايطاليا ، وعلى الاخص فلورنسا ، والرسم الايطالي [1] . كل من هذه المقالات الاربعة تأمل كامل بحد ذاته ، غير أنها معاً تؤلف عقيدة روحية بسيطة رائعة التنغيم : لا حياة بعد هذه الحياة ؛ حياة كل امرىء غاية بذاتها دونما معنى بالنسبة الى إله شخصي ؛ نموت وملكوتنا الوحيد « من هذه الارض » .

لم يكن كامو اول من تساءل عن وجود ذلك الاله الصامت الغامض الذي يستأثر بمكان كبير في أدبنا الغربي المعاصر . كما أنه لم يكن أول من أثار التساؤل المتصل بذلك حول القيم الخلقيـة الجديدة . غـير أن هذه

العقيدة السلبية ، التي شاطر الكثيرين ممن حوله فيها ، انما هي ذريعة اكثر منها دافعاً لهذه المقالات . فما يبديه في تأليفها من فن واعٍ مقصود يضفي على الموضوعات فتنة جديدة . إنه يبتدع توازناً مـن المشاهد والمشاعر المتقابلة ضدّاً لضد أعمق رنيناً مما في « الوجه والقفا » من اسلوب خفيض النغمة ، رتيبها . فهو هنا يقتدي باستاذين كبيرين ، شاتوبريان وبارّيس Barrès ، بارعين في الجمع بين المشاهد وبين ما تستثير من مشاعر وتأملات في مصير الانسان . ولكن العاطفة لدى كامو ليست مائعة ، بل إنها حسية المنبع : فالالوان ، والروائح بوجه خاص ، وأحاسيس اللمس والعضل ، وكلها حادّ وبسيط ودقيـق ، يبثها في فقرات ايقاعية بديعـة التوازن ، ترقّمها أقوال أيجابية قوية موجزة : « تيباسه في الربيع تسكنها الآلهة . » أو ، شرحاً لملاحظة لبارّيس (٢) : « ثمة أمكنة تموت الروح فيها لكيما تولد حقيقة هي نفي لها » ؛ أو : « قياس الانسان . صمت" وحجارة ميتة . وكل ما عدا ذلك ينتمي للتاريخ » .

والجملة الاخيرة من « اعراس » تكشف عن الكثـير : « الارض ! في ذلك الهيكل العظيم الذي هجرته الآلهة ، أصنامي المعبودة كلها اقدامها من طين . » ومع ذلك ، فان الحافز الحقيقي على كتابة هذه المقالات انما هو الاحتفال بهذه الاصنام المعبودة ، واللغة التي كتبت بها هي لغة التراتيل الغنائية . انه يتغنّى بتيباسه وجميلة ، وبالجزائر وفلورنسا ، بالموت والجمال ، بالتمرد والحب ، وهذه الموضوعات المتضادة او المتكاملة هي التي تخلق ما في الكتاب من توتر وتوازن جمالي .

المقال الاول ، « اعراس في تيباسه Noces à Tipasa » ، وصف ليوم طويل من المتعة يقضيه المؤلف في خضمّ من روعة الربيع الافريقي وجماله : شذا النباتات العطرة ، تصاعد حرارة الشمس ، البحر ، نشوة الانسان بكونه حياً ، وفخره بحياته ، وبانجاز دوره في هذه الارض :

أحسست بفرح غريب في قلبي ، وهو الفرح الناجم عن ضمير وادع . فثمة احساس كالذي يعرفه الممثل عندما يدرك أنه أجاد أداء دوره ، أو أنه جعل حركاته تتفق وحركات الشخصية المثالية التي قد جسّدها ، فكأنه ، على نحو ما ، قد ولج خطة أعدّت مسبقاً فجعلها فجأة تنتفض حياةً مع دقات قلبه . ذلك بالضبط ما أحسست به : لقد أدّيت دوري ، لقد قمت بعملي كانسان .

وفي هدأة الليل يستوثق من الانسجام الذي يصل بينه وبين الارض ، وهو انسجام كالحب : « كحبّ لم اكن من الضعف بحيث أدّعيه لنفسي وحدها ، وأنا أشعر وأتباهى بأنني فيه أشارك أمة بكاملها ، ولدتها الشمس والبحر ، تتوثّب ويفوح شذاها ، وتستمدّ عظمتها من بساطتها ، أمة من على شواطئها تتبادل ابتسام التواطؤ مع لألاء السموات المبتسمة » .

هذا الاستسلام التام لجمال الدنيا الذي لا يحدّه الزمن ، يضع المؤلف إزاءه في مقاله التالي ، «الريح في جميلة» Le Vent à Djémila ، الانكماش على النفس . إن الريح على هضبة «جميلة» القفراء لتهبّ من بين الاطلال ، و « في تلك الفوضى العارمة ، فوضى الريح والشمس التي عازج ضياؤها الاطلال ، يتكامل شيء يعيّن للمرء مقدار توحّده مع وحشة المدينة الميتة وصمتها . » وعندها يصبح الموت موضوع التأمّل : « أنا لا يسرّني أن اعتقد بأن الموت ينفتح على حياة أخرى. إن الموت لي باب مغلق.» لمَ ينشد الانسان أن « يَتَنقّذ من عبء حياته ؟ » «جميلة» تعلّمه أن يقبل بغير تردد « موتاً بلا أمل » ، ذلك الموت « الواعي » الذي ادرك فهمه باتريس مرسو في المرحلة الثانية من سفرته : « اودّ أن أبلغ بوضوح رؤيتي آخر مداها ، وأرنو الى نهايتي بكل ما في غيرتي ورعبي من غزارة ودفق » .

والمقال الثالث ، « الصيف في الجزائر » L'Eté à Alger ، عبارة عن تأملات في قبيل من الناس (مواطني كامو) «ولدتهم الشمس والبحر» كان

قد ألمح إليهم في « اعراس في تيباسه » . لقد ُخلقوا لعنفوان شباب سريع الانقضاء ، «بلا ماض ؛ بلا تراث ،» ولم تترك عليهم «ألوهة واهمة علامات الامل والفداء» ، فهم اذن يمثلون نوعاً من الانسان الاساسي ، الذي يعيش خارج نطاق « النعمة » المسيحية . لم يقيموا قـط حواجز دونهم ودون « مصيرهم الانساني » ، فهم يحيون إزاء خلفية من السأم ، الذي هو وليد عدمية لاواعية ، فيدلّلون بكيانهم ذاته على أنه ليس ثمة «من فرح علويّ ، ولا من خلـود خارج منحنى الايام » ــ ويموتون وهم على غـير وفاق مع الموت .

أمّا الحجر الذي يتوّج هذا البنيان الروحي فهو ايطاليا . ففي المشهد الايطالي ، والرسم الايطالي « من تشيمابوي الى جيوتو » ، وبين الشعب الايطالي ، وجد كامو احتفال الانسان بجمال الحياة الجسدي . ان الجمال ، « تلك البادية الرائعة » ، يعرّي الانسان ويربطـه بحاضر هو خلود بلا تغيُّر . وصومعة الراهب بجمجمتها ونظرتها الى عالم مشحون بالجمال تكاد تكون هي الرمز الذي يختتم به كتاب « أعراس » : « العالم جميل وليس خارجه أي خلاص ... وذلك العالم ُيفنيني . » حبُّ جمالِ الدنيا ــ ولكن بلا أمل ــ والثورة على الموت ، موضوعان يصطلحان لخَلق توازن ينجم عنه ضرب من القبول : « فلورنسا ، أحد الامكنة التي فيها فقط ادركت أن في القلب من ثورتي قد استقرّ القبول . ففي سمائها ... تعلمت أن اقبل بالارض واحترق في لَهَب أعيادها المظلم . » إن كتاب « اعراس » احتفال بهـذا « اللهب الاسود » الكائن في الطبيعـة ، وهو أيضـاً ضرب من التعويذة ، وإلاّ فهل كانت الـ « كـلاّ » المناهضة للموت لتتردد بهـذا الاصرار لو لم تكن فتنة الموت بهذه القوة ؟

في لغة « اعراس » حيوية زاخرة ، تصدر عما فيه مـن صور تعجّ بالعناصر الاولى ، والشحنة الحسية المتوترة التي تنقلها الينا هذه الصور : البحر « في درعه الثجيني » ، الريف « وقـد اسودّ نوراً » ، عالـم

تيباسه « الاصفر الازرق » ، حمّام عنيف من « الشمس والريح » يغوص فيه المرء في « جميلة » . فغنائية كامو تستقي من سرّ الحيـاة ، وهو سرّ يستثيره رمز مفرد عاتٍ : « اللهب المظلم » الوثني ، او «اللهب الاسود»، او « الشمس السوداء » ، التي تقابل الشمس اللألاءة الباسمة ، شمس الدنيا الحقيقية — صوره حسية ، يستمدها كلها من العالم الخارجي ، صورٌ هندسيةٌ الطبيعةِ من العسير تنويعها او تجديدها ، غير أنها ، تأتي بالخطوط والالوان القوية التي تصوّر عالما بكامله . وقـد أفاد كامو الروائي مـن قيمها « المكانية » ، فهي وصفية اكثر منها شعريـة ، وبذا تلائم ايقاعات نثره ــ وهو نثر يعتمد التنويع الخطابي اكثر منـه النغمي ، كما يعتمـد الايقاعات التي امتاز بها عدد كبير من اساطين النثر القدامى في فرنسا .

إذن في « الوجه والقفا » و « اعراس » مجموعتان من التجارب المتباينة يصفها كامو فيوضّح فكرة اساسية واحدة ، وهي فكرة يشاطره فيها الكثير من أبناء جيله . غير أن كامو يضفي عليها توتراً جديداً ويجعل محتواها محسوساً ، قريب التناول ، عميق التأثير . فحسّه لغوامض حياة الانسان وانغلاق معانيها ، وافتتانه بما يوجـد ولا يُفسَّر ، يقـترن بها لديه شفقة وإعجاب بدلاً من « الغثيان » ورفض العالم ، كما هي الحال لدى سارتر . في هذه المقالات نرى كامو يتردد بين مـوقفين متعارضين : الانخـراط في مأساة معاناة الانسان ، بفراغها مـن القصد والمعنى ، أو التمجيد والتهليل الصوفي ، أشبه بمكرّس جديد لا يأبه لشيء سوى الطبيعة ، إلاهته . وفي كلا الموقفين يتأتّى وقع المقال عن الفورية المتوترة التي يصف بها الاشكال، وهي فورية لا نرى شيئاً منها في روايته الباكرة التي تخلى عنها .

لقد كانت حساسية كامو للعالم الذي حوله منسجمة من بعض الوجوه مع عصره . فهو في « اعراس » يتحدث عن موقف جديد من عالم الطبيعة الذي اصبحت عادتنا المستحدثة في قضاء الساعات الطوال اشباه عراة على رمال الشواطىء دليلاً عليه . فقد تحدث مونترلان مـن قبل عن ساحـة

اللعب . أما كامو فيتحدث عن تجربة أعمّ للراحة والحرية تذوقها كل صيف عشرات الآلاف مـن الابدان الملوّحة بالشمس والبحر . وحسّ الفضاء والآفاق المشرعة ، جزء من هذه التجربة . وقد رأى كامو صنوها الروحي والجغرافي في افريقيا خلت من الابعاد الصغيرة التي تعـاني منهـا اوروبا الخانقة . واذا ذلك التجريد المهترىء ، « الطبيعة » ، يصبح أرضا حقيقية مفعمة بالاثارة والنشوة .

إزاء هذا العالم الرحب المنفتح ، كان عالم كامو ، وقد تقلّص الى عناصره الأولية ، سيجد ما يؤكّد عليه في السنوات التي استهلّت بالحرب الاهلية الاسبانية . إن شخص الأم الصامتة التي لا تسأل ولا تجيب ، ذلك الشخص الذي راح يشقّ سبيله دونما شكوى خلال ما في العيش الشاقّ من مهام مضنية ، بوسعه ان يرمز الى البلاء الذي فرضه التاريخ المعاصر على الاغلبية الساحقة من البشر . والتأزّم الذي أحسّه كامو تجاه النكبة الوشيكة في تجربته الخاصة اتفق له أن طابق أو استبق التجربة العامة التي لم يكن كامو قد توقعها ، فجعله يستفيد حتى من محدودياته نفسها .

هاتان المجموعتان معاً تكشفان عن طاقة كامو ككاتب وعن المشكلات التي واجهها . لقد اقتفى أثر مالرو وتخطاه ، فمحا من عالمه قطاعات كبيرة من التجربة الانسانيـة ، كما محا قطاعاً كبـيراً آخر هو قطاع التحليـل النفسي . فلم يكن لتعقيد الدوافع الانسانية وظـلال المشاعر الدقيقة إلا أصغر المكان في عالمه ، الذي جرّده الى أولياته الاساسية . ولذا فقد جعل من المستحيل عليه أن يستقي من ينبوع الفكاهة ، والرقّة ، والتنويع الذي لا حصر له في حياة الانسان ، والذي لم يكن هو غافلاً عنه . وحاجته الى « إعادة التفكير » في العالم مباشرةً ، والعثور على مغزى يفرضه ، مدّته بلهجة العارف الثقة ، ولكنها ضايقت فيه الفنان وحصرت لديه مدى الرؤية. وبأماتته وحرصه ، كانت نقطة البدء لديه عالماً لا مفرّ منه سبق أن تحدّد ، ولا مجال فيـه ، بخطوطه الاساسية ، للكثير من التبديل أو التكبير .

لقد كانت المادة التي يعمل بها في هذه الفترة هي أيضاً مادة حياته نفسها ، وهي تختلف في نسجها عن مادة معاصريه من الفرنسيين الاقحاح . فقد كانت لها متوازياتها الجغرافية ، الحقيقية والرمزية معاً : شمال افريقيا وفتنتها الغريبة ، تقابلها أوروبا وقد حَطَّ بها الى دور جديد غير متوقع ، دور أرض المنفى ، بل الصحراء المجدبة . أما شمال أفريقيا التي يعرفها كامو فتتألف من عناصر بسيطة ، مشحونة بالعواطف والمعاني مما يجعلها رمزية تعبِّر عن حياة داخلية تقصر عنها لغة تحليل الذات . ولذا لم يكن لفرويد وأتباعه أي مكان في عالمه .

وقد قال كامو ، جواباً على بعض تلك الاسئلة الصحفية المشكوك في قيمتها ، والتي ترسل عادة الى المؤلفين ، إن «الكلمات العشر المحبَّبة لديه» هي : « العالمَ ، المعاناة ، الارض ، الأم ، البشر ، الصحراء ، الشرف ، البؤس ، الصيف ، البحر » (٣) . وهذه ، حتى في هذه الفترة ، هي الكلمات المفاتيح في مقالاته الاولى . غير ان كلمة « السعادة » ناقصة ، السعادة التي كانت همه وحاجته . أما أن هذه كانت هي الكلمات المفاتيح لديه ، فأمر لا ريب فيه . كانت كلها مشحونة بعاطفة مبهمة ، ولئن يصعب تحديد قيمتها في عالم كامو ، فإن عالمه كان يتألف منها ، وعنها دون غيرها كان يريد أن يتحدث .

لم يكن كامو أول أديب تصدمه فكرة موت الانسان ، كما لم يكن أول من يشتهي انتزاع السعادة من اللحظة العابرة . أما الذي يفرّقه عن غيره فهو أن حاجته للسعادة مقرونة بحاجة أخرى لا تقل عنها قوة والحاحاً ، وهي شعوره بالمسؤولية تجاه الانسانية المعذّبة ، والعذاب تشتد صعوبة حمله لانــه ، في نظره ، لا معنى له ولا يعــوّض عنه شيء . هــذا الحس بالمسؤولية الشخصية يشابه بعض المواقف المسيحيــة ، ولذا فانه يناقض المطالبة الحارة بالسعادة التي نستطعمهــا هنا الآن . فلما تصدّع عالم الفتى وانشطر ، تعذّر عليه اقحامه في قالب أخلاقي او روائي . لم يكن وعيــه

محدوداً بقدر ما كان موزّعاً . وهكذا فان حيوية كامو الفنية السخية في طلب الاستسلام لقوة ما أعظم منه — وهي في الغالب علامة الفنان — كبحت عند حدّها .

وكتاباه الأولان ، « الوجه والقفا » و « اعراس » ، يعبّران عن هذا الشّطر ، إذ يعالجان حالتين الواحدة عكس الاخرى . فكأن المؤلف الشاب اختار في كل حالة نغمة خاصة تحكّمت في انتقاء الالفاظ والمزج العاطفي الخاص بين المستويين المنفصلين ، المتقابلين غالباً ، في تجربته ومشاعره وخواطره . ووحدة النغمة ترتفع بكلا الكتابين عن مستوى التعبير المبتذل عن المعاناة « الميتافيزيقية » التي يُعرف بها الشباب .

إن توحيد تجربة ما عن طريق الاسلوب المقصود حل جمالي ، لا حل منطقي أو منهجي . واذا أسأنا فهم ذلك في كامو ، فتحنا الباب لجدل عقيم . لقد نجح في دمج الصورة والفكرة معاً في هذين الكتابين الباكرين ، بيد أن الصورة كثيراً ما تبدو أقوى من الفكرة ، لأن كامو لم يكن يملك نفسه إزاء لذة البلاغة التي كان الايقاع والصورة يحملان المعنى بواسطتها الى حيث تقصر سيطرة الفكر . وقد وعى ذلك ، فأخضع كتابته لقيد عاتٍ ، حتى جعلت النغمة في هذه المقالات تبدو أحياناً وكأنها نغمة التعالي ، يضيع فيها الحس والشعور .

هذا شبنغلر يقول :

الزمن هو المأساوي ، وتختلف الحضارة عن الاخرى حسب المعنى الذي تقرنه حدسياً بالزمن ؛ ونتيجة ذلك هي أن « المأساة » العظيمة لم تتطور إلاّ في الحضارة التي اكدت الزمن بحرارة قصوى أو أنكرته بحرارة قصوى . أما عاطفة الروح اللاتاريخية فتعطينا مأساة كلاسيكية هي مأساة « اللحظة الراهنة » ، وأما عاطفة الروح الشديدة التعلق بالتاريخ فتضع أمامنا المأساة الغربية التي تعنى «بتطور

حياة بكاملها » . فمأساة الغرب ناجمة عن الشعور بمنطق الصيرورة الذي لا ينثني ، في حين أن الاغريقي يشعر بصدفة اللحظة العشوائية اللامنطقية . فحياة الملك « لير » تنضج داخليا في اتجاه النكبة ، وحياة « اوديب » تقع عثاراً دون سابق إنذار على وضع غير متوقع (٤) .

إن كامو « ابن" » للاغريق . ففي اوائل حياته وقع صدفة ، كأوديب ، على وضع غير متوقع . وقد بدا هذا الوضع له إنسانيا ، لشدة شعوره بخلو الحياة من المعنى وبضرورتها وطيبها ، معاً . لقد تحدث كثير من الكتّاب من قبل عن حالة الانسان ، مشددين على لاجدواها أو على سموها أو ، كما فعل باسكال ، على كليهما . وما يدعوه كامو « العبث » **l'absurde** ، في بساطته الاساسية ، يماثل بعض الحقائق التي يتقبلها معظم الناس دونما وضوح ، ان كانوا على شيء من قدرة التفكير . غير أن كامو شرع بردّة فعل قوية اول الامر ، ثم كلّف نفسه مهمّة التفكير لنفسه بهذا الوضع العبثي حتى غايته المنطقية . وقد تبين أن المقال خير واسطة لهذا الضرب من التأمل ، لأنه هيّأ للكاتب الشاب ان يتحدث بلسان المتكلم وأن يتحدث في الوقت نفسه مباشرة عن طريق اسلوب اختاره لنفسه .

وفي السنوات القليلة اللاحقة نما حوار كامو مع الارض ومع نفسه وتوسع الى أن أضحى حواراً بينه وبين عصره .

١٠ حكايات رمزية

« ما يميز عصرنا هذا ليس ضرورة اعادة بنائه
بقدر ما هو ضرورة اعادة التفكير فيه ».

« الغريب » ، « الطاعون » ، « السقوط » ، « المنفى والملكوت » ، هذه العناوين لثلاث من روايات كامو واحـدى مجاميع قصصه القصيرة ، تستثير الخيال . من الواضح أن هذه العناوين لم يتمّ اختيارها كيفما اتفق ، لان فيما بينها شبها عائلياً موحياً : فالسقوط انما هو نفي عن ملكوت نعمة الله ؛ والطاعون سقوط منفي عـن ملكوت الصحة ؛ والغريب منفيّ عن بلـده .

وكامو مدين لهذه الكتب ، وربما لكتابه الآخر أيضاً « المتمرد » ، بشهرته في العالم . لقد نشرت في بحر خمس عشرة سنة ، ولكل منها شخصيته وتاريخه . نشر « الغريب » (١٩٤٢) عندما كان عمر المؤلف تسعاً وعشرين سنة ، فتلقاه الجميع كرائعة أدبيـة ، فيما عـدا بضعة نقـّاد اخذوا عليـه « تشاؤمه » . ومن الغريب أن الجمهـور في أثناء سني الحـرب استجاب لاسلوب قصة مرسو ، إذ أن الرواية تنتمي بلا ريب الى فترة ما قبل الحرب

وتتعلق بمناخ فكريّ وعاطفي كان كامو شديد الحساسية له في عشريناته الباكرة . فالأحق أن نقول إن « الغريب » رواية سنته الخامسة والعشرين لا التاسعة والعشرين .

و « الطاعون » (١٩٤٧) كذلك لاقت نجاحاً عالمياً سريعاً ، وان انتقدها البعض من الناحية الجمالية . فقد اعتبرت الرواية الفرنسية الهامة الوحيدة التي تمخضت عن الحرب العالمية الثانية ، وقيل إنها شهادة اكثر منها قصة . ابتدع كامو فكرتها قبل الحرب ، ولكنه خططها وكتب معظمها في أثناء الاحتلال الالماني لفرنسا . فهي تعكس جواً كان في عام ١٩٤٧ قد أخذ يتبدّد ويُنسى ، فكان لحالتها النفسية وقع في الحالة النفسية للعصر أقل مما كان « للغريب » . وكانت «السقوط» (١٩٥٦) موضع نقاش أحمى ونقد ألذع مما كانت سابقتاها . وبرغم أنها بيعت باعداد كبيرة فانها لم تلق رواج « الغريب » او الاعجاب الذي تمتعت به « الطاعون » . أما مجموعة القصص القصيرة « المنفى والملكوت » ، فانها لم تلفت الانظار بقدر ما فعلت الروايات الثلاث ، ربما لان هذه الحكايات ، باستثناء « المارق » Le Renégat ، لا تثير القضايا الجدلية التي كانت ، دون سواها ، تحفز مناقشات رواياته .

إن خمسة عشر عاماً فترة أقصر من أن نستطيع فيها تمييز ظروف تاريخية متباينة لكل من الروايات الثلاث ، ولا سيما ان كامو كان يتجنّب عن قصد موضوعات الساعة كعنصر من عناصر عالمه الروائي . وكل رواية تلقي عليها الروايتان الاخريان والقصص من النور اكثر مما تلقي الظروف المحيطة بتأليفها ، وحتى عناوينها تدل على أن تخطيطها تمّ بحيث تشكل معاً وحدة عضوية . وقد كتب كامو في اوائل شبابه :

> بوسع المرء أن يتبيَّن فريقاً من المبدعين يسيرون بالتجاور . قد لا يبدو أن هناك علاقة بين كتبهم . ولعلها من بعض النواحي تتناقض . ولكن اذا نظرنا اليها ضمن إطار الكلّ ، استعادت قيمتها

العضوية . وهكذا فانها تستمدّ معناها الاخير من الموت . وتستمد أفضل نورها من حياة الكاتب نفسه [1] .

لعله كان يفكّر بأندريـه جيد ، مثلاً ، غـير أن الوصف ينطبق عـليه بالذات ، كأنه يتنبأ عن مستقبله هو . فكل واحدة من رواياته موضوعية وفردية في الشكل ، غير أن كلاً منها تشير الى الأُخَر ، كما تشير ، اكثر مما هو معتاد ، الى كامو نفسه . ومع ذلك فان حياة كامو في السنين الخمس عشرة هذه لا يمكن فصلها عن الظروف التاريخية التي وجد نفسه فيها .

وبالرغم من أن كامو كان عميـق الحسّ بالوشائـج التي تصل بين الكاتب وعصره ، فان كتاباته ، على عكس ذلك ، كانت تنمو في دخيلته . فهو يعلم في اي اتجاه هو سائر كأديب ، بغض النظر عن الاحداث المحيطة به . لقد نما أدبه على مراحل . وهذه المراحل التي يلخصها في دفاتره كثيراً ما تشير الى تخطيطات لكتابات عديدة قبل أن يكتبها بزمـن طويل . واذ تدنو المرحلة الواحدة من ختامها تكون التالية قد بدأت بالنمو . فالرمز الاساسي في رواية « الطاعون » ، مثلاً ، سبق اندلاع الحـرب العالمية الثانية ، ويعود تاريخه الى أيام كان يستنفيض بـ «الغريب» . ومع ذلك فان الطابع العاطفي في كل من الروايتين يذكّرنا بجو الفترة التاريخية التي كتبت فيها ، او يذكّرنا على الاقل بالحالة الذهنيـة السائدة التـي شاطر كامو كثيرين غيره فيها في تلك الفترة . فقد كان كامو ، أشبه بجان تارّو ، أحد المؤرخين الاثنين في « الطاعون » اللذين يتتبعان هجوم الوباء على مدينة وهران ، شديد الحساسية لكل ما صُنعت منه حياتنا ـان لم نقل احلامنا ـ اليومية . ولقد تغيَّر جو الحياة اليومية في اوروبا بسرعة ووحشية فيما بين ١٩٣٨ و ١٩٥٠ ، لا مرة واحدة بل مرّات . ولم يبدُ ان العيش اليومي في اوروبا الغربية قد حظي بنزر يسير من الاستقرار إلا لفترة قصيرة في اوائـل الخمسينيات . وما انتهت سنة ١٩٥٦ ، عنـدما أقحمت التطورات الدرامية في القذائف البعيدة المدى واستكشاف الفضاء الخارجي عوامل

قلق جديد في الاضطراب السياسي ، حتى بان ذلك الاستقرار المهزوز على ضعفه الحقيقي . وروايات كامو تعكس هذه التحولات في الجو .

تصور « الغريب » عالماً عرف قبل الحرب — عالماً خاصاً من الرتابة المطمئنة التي لا يفسدها شيء ، لا تنقطع إلا بالبحر والشمس في اواخر الاسابيع المتوسطية المتلاحقة . ويبدو شكل الوجود وكأنه لا بداية له ولا نهاية ، كالارض نفسها . أما « الطاعون » فتقيم أمامنا التنظيم الجماعي والعوز الشامل ، كلاهما متكرر ، ممل ، لا ينتهي ، وكلاهما يستبد به سأم النفس وصَغارها ، في جو من القرف المتعَب — جو الاحتلال الالماني لفرنسا . فإيقاعات الحياة التي عرفناها في «الغريب» تحل محلها في «الطاعون» على مهل أشكال يفرضها تفشي الوباء الذي يتملك كل نفس . تتبدى هذه الاشكال ، ثم تتمازج كموضوع موسيقي مع ايقاعات العيش العادي ، فتسود كل شيء ، واذا هي ، عندما يؤكد الموضوع الاساسي على نفسه ، تتلاشى . وتطور الطاعون ، بوجه عام ، يماشي تنوع المشاعر في البلاد المحتلة خلال سنوات الحرب . فاذا جئنا الى رواية «السقوط» ، وجدنا أن بطلها ، « القاضي النادم » ، يمثل وجهاً من أوجه اوروبا ما بعد الحرب ، حين راح أهلوها — وهم الانسانيون سابقاً — يبحثون عن تبرير لانفسهم غير اكيد ، وقد اضطربوا اخلاقيا وركبهم الحس بالجرم . ويعاصر القاضيَ النادم المبشِّرُ « المارق » * الذي يعكس الاضطراب الذهني والقلب المخيِّب اللذين يعانيها « اليساريون » المسيحيون المثاليون ، الذين تفتنهم الماركسية دائما .

وهكذا فان روايات كامو عميقة الجذور في تربة فترة معينة من الزمن — وهي على الاغلب تربة فرنسية — غير أنه عن طريق القصة يطلقها من عقال القرينة المعينة . فهو إذ يعزل أحد امراض العصر الكبرى ، كما يعزل

---

* « المارق » قصة قصيرة ، ولكنها باسلوبها وروحها تنتمي الى فئة الروايات ، وسنبحثها معهــا .

الطبيب جرثومة الوباء الساري ، يجسّده في شخصيات روائية تستمرّ به الى حدوده الاخيرة ، ويمنحه قيمة شبه رمزية : الغريب ، القاضي ، المارق ، واكثر تجريداً من ذلك ، الطاعون . فروايات كامو كلها يمكن ، بمعنى ما ، جمعها معاً تحت عنوان واحد قد يكون : «امثال لمنتصف القرن العشرين» ، أو : « حكايات رمزية لعصرنا والعصور كلها » .

١١ أمثال منتصف القرن

« لست ادري ما الذي ابحث عنه . انني اذكره
بحذر ، وانقض مـا اقـول ، واكرر نفسي ،
واتقدم واتراجع . »

من بين الروايات الثلاث ومجموعـة الاقاصيص الوحيـدة ، نجد أن « الغريب » أقربها جميعاً الى ذلك الشكل الادبي الذي ما زلنا ، حتى بعد نصف قرن من التجارب ، نعتبره هو الرواية . و « الغريب » رواية قصيرة ، تفرّعت عن «الموت السعيد» ـ اولى روايات كامو ، وهي غير منشورة ـ ولها معها روابط خفية ، وإن يكن بطلها مرسو أبعد عن خالقه من سابقه باتريس مرسو * . قد لا تقلّ مغامرة مرسو غرابة عن مغامرة باتريس ، ولكنها أسهل تتبّعا واشد إقناعاً ، ظاهرياً . فقصة مرسو ، التي يرويها هو لنا من يوم ليوم كحوادث متعاقبة ، بدون نقطة ثابتة من الزمن ، تقع في قسمين : القسم الاول ينتهي بمقتل عربي على الساحل في الجزائر ، والقسم الثاني ينتهي قبيل ذهاب مرسو الى المقصلة نتيجة لهذه الفعلة .

* يشير كامو في دفاتره الى انه كان يفكّر بثلاثة نماذج لشخصية مرسو : امرأة ورجلين ، وكان هو أحد الرجلين .

مرسو موظف في أحد المكاتب في الجزائر . وهو يشرع في سرد قصته حالما يتسلّم برقية تنعي وفاة أمه في دار العجزة حيث كانت تقيم . فيأخذ إجازة ليومين ، ويذهب الى دار العجزة ، ويسهر كما هي العادة على جثمان أمه طوال الليل ، وفي اليوم التالي يسير في جنازتها الى المقـبرة . وهو لا يبدي قط أي حزن أو شعور فيما عدا حساً بالارهاق يسبّبه الحرّ . وفي أثناء سهره يشرب فنجانين من القهوة ويدخّن سيكارة ، وينعس قليلاً .

وعند عودته الى مدينة الجزائر يدرك ان اليوم هو السبت ، أول عطلة آخر الاسبوع ، وتلك أهمّ فترات الاسبوع لامرىء حياته رتيبة . فيذهب للسباحة ، ويلتقي صدفة بماري ، وهي فتاة كانت تعمل يوماً في مكتبه . فيستصحبها الى السينما لمشاهدة فيلم هزلي، ثم الى بيته، حيث يبدآن علاقة غرامية . وفي يوم الاثنين يعود الى العمـل كالعادة ، فنرى بيئة الطبقـة العاملة التي يعيش فيهـا : سيليست ، صاحبة مطعم صغير حيث يأكل ؛ سلمانو ، وهو شيخ يعيش وحيداً مع كلب عجوز يشتمه ويضربه ، ولكنه يبكي على رسله في الغرفة المجاورة لغرفة مرسو عندما يختفي كلبه ذات ليلة ؛ وريمون ، وهو شخص مشبوه الاخلاق ، يقال إنه قوّاد .

ولكن لريمون حسّه البدائي بالشرف . فعندما يرتاب في أن خليلتـه العربية تخونه ، يخطّط لانتقام بارع وان يكن أولياً . فتكون الخطـوة الاولى من خطته أن يطلب الى مرسو أن يكتب على لسانه رسالة لخليلته ، ثم يثير فضيحة بضربه المرأة بوحشية ، وبعد ذلـك يطلب الى مرسو أن يشهد له — ويوافق مرسو على ذلك .

في عطلة نهاية الاسبوع الثالثة بعد وفاة والدة مرسو ، يدعو ريمون مرسو وماري الى قضاء يوم معه ومع اصدقائه ، آل ماسون ، في حجرتهم على الساحل . وعندما يبدأون تنزههم تتبعهم زمرة من العرب ، فيتخاصمون معها عندما يبلغون الساحل ، ويجرح أحد العرب ريمون بسكّينه . وكان مرسو قد احتاط للامر وجرّد ريمون من مسدّسه. ينسحب العرب . وبعد

غداء شهي مبكّـــر مصحوب بنبيذ كثـير ، يتمشى مرسو على الشاطىء متجهاً نحو عين من الماء ، وهي المكان المظلّل الوحيد على الشاطىء . وفيما هو يسير في وهج شمس الظهيرة الاحمر ، يرى واحداً من العرب مستلقياً في الظل" خلي" البال :

فكّرت أن ما علي" إلا" ان استدير فينتهي كل شيء • غير أن شاطئاً بأكمله كان يرن" بالشمس ويدفعني من الخلف دفعاً . فسرت بضع خطوات نحو العين . لم يتحرك العربي ، فهو ما زال بعيــداً عني . وكان يبدو ضاحكاً ، ربما بسبب الظلال التــي على وجهه . انتظرت . لهب الشمس بلغ خــد"ي" وشعرت بقطرات مــن العرق تتجمّع في حاجبي" . لقد كانت الشمس هي تلــك الشمس نفسها يــوم دفنت أمي ، والآن ، كحينئذ ، كانت جبهتي هي التي تؤلمني وعروقي تنبض كلها معاً تحت إهابي . وبسبب الحرق الذي ما عدت أطيقه ، سرت "قدماً" ، وأنا عليم بسخافة فعلي ، وبأنني لن أخلص من الشمس بالخطو الى الامام . ولكنني تقــدمت خطوة ، خطوة واحدة فقط . وعندها ، دون أن ينهض العربي ولو قليــلاً ، جر"د سكينه وصو"بها نحــوي . ومض النور على النصل فكــان كنصل متألق طويل يصيبني في جبيني [1] . [وتوقــف كل شيء وسكــن برهة، ثم] بدا لي كأنما رقعة السماء بأكملها تفتقت وأمطرت ناراً علي".

عند ذلك تنطلق رصاصة من المسدس الذي كان قــد أخذه من ريمون . وبعد وقفة قصيرة يفرغ مرسو أربع رصاصات أخرى في جثة العربي الميت ، « وكأنها أربع دقّات قصار دققتها على باب الشؤم » .

والقسم الثاني من حكاية مرسو يدور حول الأحد عشر شهراً التي يقضيها في السجن ، ومحاكمته ، والحكم عليه بالاعدام ، والايام التي سبقت تنفيذ الحكم . والفترة الطويلة بين الجريمة والمحاكمة لا تتخللها إلا" مقابلات حاكم التحقيق ، والمحامي ، وماري ، وكاهن السجن . لا يحــاول مرسو

الدفاع عن نفسه مطلقاً . والقسم الثاني يخالف القسم الاول في أنه يتحرك على مستويين اثنين : المستوى الخارجي الذي ينتهي الى المحاكمة ، والمستوى الداخلي الذي يبلغ الذروة في ختام الرواية بمواجهة كاهن السجن ، اذ ينتظر مرسو طلوع نهار التنفيذ .

و « الطاعون » سجل تاريخي لمعاناة وكفاح ينتهيان الى نصر مبهم . ليس فيها من القصة شيء كثير . التاريخ يرويه بصيغة الغائب شخص يشارك في الاحداث ويراقبها لا يكشف المؤلف عن هويته ـ وان يكن من السهل حزرها ـ إلا في نهاية الكتاب . انه سجل مغامرة جماعية ، لا فردية ، تبدأ في أحد أيام نيسان عندما تظهر جرذان بأعداد متزايدة لتنفق في شوارع وهران ومنازلها . وبعد اسبوعين تظهر اصابات الطاعون الاولى . فتعلن حالة الطوارىء ، ثم تغلق المدينة وتكاد تصبح في حالة حصار . وحين يشتد فتك الوباء بالناس، تشكل جماعة صغيرة من الرجال، بقيادة غريب عن المدينة يدعى جان تارّو، فرق اسعاف من المتطوعين لمساعدة الدكتور ريو، انشط الاطباء كلهم ، في عمله . والقيود اذ تتوالى وتشتد ، وتقنين الطعام ، وانعدام المواصلات ، ومعسكرات الاعتقال او الحَجْر ، تذكّرنا كلها بما حدث في الحرب العالمية الثانية .

وبعد أن يسود الطاعون المدينة بأسرها لعشرة أشهر طوال ، يتلاشى . واذ يروح أهالي وهران يحتفلون جذلين بنهاية الحصار وفتح أبواب المدينة ، يعزم الدكتور ريو على كتابة سجله التاريخي :

> حينئذٍ قرر الدكتور ريو أن يكتب القصة التي تنتهي الى هنا ، لكي لا يكون أحد هؤلاء الذين يلزمون الصمت ، لكيما يشهد في صالح الذين أصابهم الطاعون ، لكي يخلّف على الاقل ذكرى ما عانوه من ظلم وعسف ، ولكي يقول ببساطة ما يتعلمه المرء في اثناء الملمات والنوائب : إن ما في الناس من أمور تحدو الى الاعجاب لاكثر مما فيهم من أمور تحدو الى الازدراء .

غير أنه كان يعلم أن هذا التاريخ لا يمكن ان يكون تاريخ نصر أكيد ... لانه كان يعلم ما لا يعلمه الجمهور الفرح ، والذي بوسعنا ان نقرأ عنه في الكتب ، وهو أن جرثومة الطاعون لا تختفي قطعاً ... وأن يوماً قد يجيء يتحرك فيه الطاعون ، لنكبة البشر وتلقينهم درساً ، فيوقظ جرذانه من جديد ويبثها لكي تموت في مدينة سعيدة .

في « السقوط » من القصة أقلّ مما في « الطاعون » . ففي مقصف متداعٍ في ميناء أمستردام ، نجد جان باتيست كلامانس ، وهو محام باريسي معروف في الاربعينيات من عمره ، يفرض صحبته على عابر سبيل من مواطنيه ، كأنه ذاته الاخرى ، وهو أيضاً مثله محام . فيصاحبه عصراً ومساءً لخمسة أيام متوالية في المقصف ، في شوارع امستردام ، في نزهة الى الزايدرزي . وفي أثناء هذا التجوال يحكي كلامانس قصة « سقوطه » ، من كائن مرفّه راضٍ عن نفسه الى متاعب وملاذّ اكتشاف أوهامه ونفاقات ذاته مرة بعد أخرى .

وكما رأينا في مرسو ، تبدأ تجربة كلامانس بحادث معيَّن . فهو إذ يعبر « جسر الفنون » في باريس ذات ليلة يسمع صوت شخص يضحك . واذا نفسه تتمزّق . لقد بان الصدّع الذي في درعه ، ويشق الضحك سبيله الى دخيلته ، ويفتّت الغشاء الجميل الذي يكسو حياته ، الى ان يبلغ القلب من جرمه الكامن : فقبل ذلك بسنتين او ثلاث ، وهو يعبر أحد الجسور ليلاً ، لحظ قواماً أسود أهيف لفتاة تتكيء على الحاجز . لقد سمعها تسقط ، وسمع صرخات استنجادها ، فتردد قليلاً ، ثم راح في سبيله . فلما أخذ يتفحص احتقاره لنفسه باستمرار جعلت حياته تتدنىّ الى أن انتهى بـه الامر الى امستردام ، حيث يمارس الآن وظيفةً فرضها على نفسه ، وظيفة « القاضي النادم » ، وهو باتهام نفسه يتهم الناس جميعهم : إنه المعلن المظفَّر عن انحطاط الانسان انحطاطا كليّاً .

في الهضبة التي شققها القيظ وراء المدينة الصحراوية تغازه ، والشمس قد أشرقت ، قبع المارق (في مجموعة «المنفى والملكوت») ، وقد كان قسيسا مبشّراً في اهالي تغازه المتوحشين . نراه وقد تقلد مسدسا ، وهو في انتظار خلفه لكي يرميه . فيروح في مونولوج مسهب صامت — لأن لسانه قد اقتلع من مكانه — يستذكر الحوادث التي أدّت به الى هذه اللحظة : نشأته القاسية في اوفيرن ؛ اعتناقه المذهب الكاثوليكي ؛ توقه الى الاستشهاد لكي يرى عقيدته غالبة ؛ اختياره تغازه ، حيث يقطن اشد قبائل الصحراء ضراوةً ، مكاناً لتبشيره ؛ هربه من المؤسسة الكاثوليكية في مدينة الجزائر ؛ وقوعه اسيراً في أيدي المواطنين وحياته عبداً لهم ؛ تعذيبه باسم الرمز الذي يرضى أخيراً بخدمته ؛ اعتناقه مذهب العنف الشرير والقسوة الضارية في عبادة إلههم ، وهو نقيض الاله المسيحي ؛ اعلان خبر وصول المبشر الجديد وما يعتلج في صدر المارق من حقد عليه ؛ عزمه على ايقاف المبشر اذ يراه يقترب ، ربما في هلوسة منه ؛ اطلاق النار ؛ موجة الشك وعذاب النفس :

> آه ! هب أنني مخطىء مرة أخرى ! أيها البشر ، وقد كنتم اخوة فيما مضى ، والملاذ الوحيد ، آه ايتها الوحشة ، لا تهجروني ... لقد أخطأنا ، ولسوف نبدأ ثانية ، لسوف نصنع مدينة الرحمة من جديد ، أريد أن أعود الى اهلي . نعم ساعدني . نعم ، مدّ يدك ، أعطني ...
>
> وامتلأ فم العبد الثرثار بحفنة من الملح .

من الواضح أن لكل من هذه الحكايات معنى ضمنيا . ولكن ملاحظات كامو عن الرواية في كلا كتابيه « اسطورة سيزيف » و « المتمرد » هي من التعميم بحيث لا تحدّد طرقه الابداعية : ففي « سيزيف » يقول إن الرواية « محاكاة » للحياة ، للحياة وهي ترى ضمن منظور من « العبث » . وفي « المتمرد » يصف الرواية بأنها فعل ذو نقيضين ، بموجبه يقبل المرء العالم الذي حوله من ناحية ويرفضه من ناحية أخرى . فالرواية هي « الخلق

مصحّحاً » . غير أن « المحاكاة » تتفاوت وفق تجربة الكاتب للحياة ، وما يقبل به المرء او يرفضه من العالم المحيط به أمر فردي بحت . إذاً ، علينا بالروايات نفسها ان نحن أردنا فـهم القيم الجمالية التي لها مفعولها في عالم كامو القصصي .

١٢ الخلوّ مصحّحاً

« اجل ، لقد كان في الشقاء شيء من التجريد
والوهم . ولكن عندما يشرع التجريد في
قتلك ، يتحتم عليك ان تنتبه اليه . »

إن « الغريب » و « الطاعون » و « السقوط » و « المارق » كلها ، من حيث الشكل ، موضوعية جداً ، تدهشنا بانفصالها عن شخص مؤلفها ، أشبه بروايات فلوبير . أمّا مفعولها جماليا فيعتمد في الاغلب على خلق « نغمة » صوت خاصة ، نغمة الراوية . واذا استثنينا « الطاعون » ، فان هذا الراوية هو أيضاً ذلك الشخص شبه الرمزي يجسّد الحالة الذهنية والعاطفية التي يعزلها المؤلف . ان كامو يدعو كتبه « سرداً » ، على غرار اندريه جيد . وبوسعه أن يؤكد صادقاً ، كجيد أيضاً ، أنها ساخرة في جوهرها ، لان الراوية نفسه ، دون وعي منه ، يكشف النتائج القصوى لموقف يراقبه كامو مراقبة الناقد الفاحص .

أما الدكتور ريو ، في « الطاعون » ، فمن عيار آخر : إنه مقاوم الطاعون ، لا مجسّده . ففي شخصيته تمازج مواقف الآخرين كلهم ممن يقاومون الوباء . فيما عدا الكاهن ، الأب بانيلو ، الذي لا يشاطره إيمانه .

ويلجأ كامو الى وسيلة أدبية مألوفة ــ اليوميات ــ فيدخل في الرواية صوتاً ثانيا ، صوت جان تارو . وبما أن هذا الصوت الثاني يمتزج في صوت الدكتور ريو ، فان صوت الاخير هو الذي يعطي الرواية نغمتها السائدة . «الطاعون» أيضاً ساخرة * ، ولكن ليس على نحو الروايات الاخرى، لانها تسجّل تجربة ماحقة تستمدّ من كل ما في ارادة البقاء لدى الانسان من موارد القوة، وفي النهاية لا تأتينا إلا بالقليل — فهي لا تأتينا حتى بحكمة حقيقية نضيفها الى علمنا . فكل ما يجنيه كل انسان من تجربته انما هو وعي أعمق لما كان يعرفه سابقاً . فالطاعون ، من حيث النظرة الانسانية ، شكل مجاني صرف من اشكال العذاب . ولكن إذا نجحت الرواية في قصدها ، فانها تترك لدينا نحن أيضاً رؤية أوضح لقيمة حياتنا كما نحياها .

نبرة الصوت السائد في كل « سرد » تختلف عن الاخرى ، لتكشف عن مأرب جمالي مقصود . لم يكن كامو ليعيد اي شكل روائي بعد تنميته والنجاح فيه ، بل كان يتعمّد خلق اسلوب متميّز لكل رواية ــ مما قد يحيّر القرّاء الذين يروق لهم ان تبقى كتب المؤلف سهلة التبيّن باسلوبها الواحد المستمرّ . هذا التنويع في الاسلوب من اقوى وسائل كامو فعلاً في خلقه الادبي ، وقد حقق به منسرحاً من التعبير أوسع بكثير مما حققه اندريه جيد . فهو وسيلته في الانتقال من الواقع الى الرواية ، وتحويل عالمه الذاتي الى عالم موضوعي ، والاناس الحقيقيين الذين يراقبهم ويصفهم في دفاتره الى الاشخاص شبه الرمزيين الذين يعيشون في رواياته . فهذا الاسلوب يوحّد وينظّم العناصر المختلفة الشتيتة التي تدخل في بناء الرواية، فتتلاحم اجزاؤها في وحدة ذات معنى . ولنا أن نرى تميّز اسلوبه في كل من كتبه على نحو واضح ، اذا تمعنّا في مطالع حكاياته الاربع :

---

* السخرية المشار اليها عدة مرات في هذا الكتاب يقصد بها ما يسمّى بالانجليزية irony : وهي صفة « درامية » للاحداث حين نراها كمشاهدين على غير ما يراها الممثلون فيها . ففي اللفظة من معنى التناقض و « سخرية الحياة » وعمى البشر ما تعجز عنه لغتنا المحدودة . (المترجم)

اليوم ماتت أمي . او لعلها ماتت أمس ، لا أدري . لقد تسلمت الآن برقية من دار العجزة : « والدتكم توفيت . الجنازة غداً . المخلص . » هذا لا يعني شيئاً . ربما ماتت أمس .

دار العجزة في مارنغو ، على بعد ثمانين كيلومتراً من الجزائر . سآخذ باص الساعة الثانية فأصل هناك بعد الظهر . وهكذا استطيع أن اسهر قرب الجثمان وأعود غداً في الليل . (الغريب)

لقد وقعت الاحداث الغريبة التي هي موضوع هذا السجل التاريخي عام ــ١٩٤ ، في وهران . والكل يرى انها لا تنتمي الى هذه المدينة ، لانها أحداث غير عادية . فالذي يبدو من اول وهلة ان وهران مدينة عادية ، فهي ليست اكثر من محافظة فرنسية على الساحل الجزائري . لا بد من الاعتراف بأن المدينة نفسها قبيحة . ولهدوئها الظاهر يجد المرء أنه بحاجة الى شيء من الوقت قبل ان يدرك ما الذي يجعلها تختلف عن مدن تجارية اخرى كثيرة ، منبثة على خطوط العرض كلها . (الطاعون)

هل لي ، يا سيدي ، أن اقدم خدماتي دون أن تعتبرني متدخلا بشؤونك ؟ أخشى انك لن تستطيع أن تجعل نفسك مفهوما لهذا القرد المحترم الذي يتصرف بمقدرات هذه المؤسسة . انه في الواقع لا يتكلم إلا الهولندية . فاذا لم تخولني الدفاع عن قضيتك ، فانه لن يحزر أنك تريد كأساً من « الجن » . (السقوط)

مصيبة ! مصيبة ! منذ أن قطعوا لساني ، راح لسان آخر ، لست ادري ، يثرثر دون وقفة في قحف رأسي ، يتكلم أحدهم أو يصمت أحدهم فجأة فيبدأ كل شيء من جديد — اوه ، الأشياء الكثيرة التي اسمعها ولا اقولها ، مصيبة ، واذا فتحت فمي فكأن الصوت صوت حصى تلقلق . (المارق)

جمل مرسو الحقائقيــة القصيرة المتواترة في « الغريب » ، أقــوال الدكتور ريو ، المؤرخ الرئيسي في « الطاعون » ، بما فيها مــن شيء من السخرية وكثير من الضبط ونبرة التجريد ؛ دفق الحديث البارع المزدري من شفتي جان باتيست كلامانس في « السقوط » ؛ آيات الخيبة والويل التي تكرّ في رأس المبشّر المارق — هذه كلها قــد تكون من اشكال الكلام المعاصر المعروفة ، غير أن الواحدة بعيدة جداً عــن الأخرى ، وكل منها سلاح قوي خطر في يد كاتب شديد الوعي لما يفعل * أقول « قوي » لأن القارىء من الفقرة الأولى حتى الأخيرة لا يعطى فترة يستريح فيها . فهو كشخصية الروايــة سجين عــالم مغلــق منطقي ، عــالم خــاص بتــلك الروايــة وحدهــا يســتثني كل مــادة أو حــالــة خارجــة عنــه . والتواتر المنطقي قــد يتحول الــى رتابة ، وتصبح الروايــة براعــة أدبية خارقة . فخلق اسلوب والحفاظ عليه من بداية القصة الى نهايتها انجاز تقني غير قليل ، قد تؤدي بالمؤلف، الى التضحية بالكثير من أجل الشكل . ولعل أشد الخطر يكمن في ما يفرضه ذلك من حدود على نمو القصة ومغزاها ، اذ يقولبها وفق نمط اسلوبي معين . فالشخص الذي يتحدث الينا مباشرة قد يفقد حينئذ حريته وواقعيته ذات الابعاد الثلاثة ، ويصبح مجرّد لسان ينطق نصاً هيأه له مبدعه على نحو ظاهر . وعند ذاك تتحرك الرواية في اتجاه

---

* يقول سارتر في تحليله « الغريب » ان اسلوبها يتصل باسلوب الروائي الامريكي همنغواي (كان كامو يفكر ايضا بروائي امريكي آخر ، كين ، في روايته « ساعـي البريد يـدق مرتين » The Postman Always Rings Twice) . وقد اشار بعض النقّاد الى ان « الطاعون » في نبرتها تذكرنا بالمؤرخ ثوسيديديس (وفي احدى النسخ الاولى للرواية نجد ان احد شخصياتها استاذ للكلاسيكيات ، يتأمل كتابات ثوسيديديس ويقول انــه لم يبلغ فهما كاملا لها الا بعد ان مر بتجربة الوباء) . والنبرة الساخرة في الاسطر الاولى من « السقوط » تذكرنا برواية دوستويفسكي « رسائـــل مـــن العالـــم الاسفل » Notes from the Underground . اما التطوير الايقاعي لمونولوج المارق — وبعضه بالفرنسية — فيكاد يكون موزونا تقطعه « غرغرة » من الالم ، فانجاز اسلوبي غريب يحققه المؤلف بوعيه المركز .

الاليغورية * . وقد كان كامو منتبهاً الى هـذه الاخطار . وكان البحث عن النبرة المضبوطة بدقة احدى مهامّه الكبرى كروائي ، وهي مهمّة خطيرة الشأن في كتابته « الطاعون » .

فكل رواية اذ يغلقها المؤلف على نفسها باستعمال هـذه الاساليب ، تتموضع في « ديكور » متميز خاص بها — رغم أن رواياته كلها تتقاسم العناصر الاساسية نفسها : مدينة في ضرب من البرية او الفلاة ، ولكنها ايضاً مدينة تتبينها ونعرف مكانها على الخريطة : الجزائر، وهران، امستردام، واغرب منها تغازه ، على شـفا الصحراء الكبرى . وهذه المدن ، باستثناء الجزائر في « الغريب » ، تلعب كلها دور السجن ، وحتى مرسو سيكتشف الجزائر أخيراً من وراء اسوار السجن . وكامو ، عن طريق عيون رواته ، يحوّل كل « ديكور » ويدمجه في القصة ، فيجعل منه عاملاً هاما في تنمية روايته . فقيمة الجزائر ووهران الروحية ، كما أوحى بها كامو في بضعة مقالات ، تبرز من جديد في الفقرات الوصفية التي يضعها باسلوب صارم في « الغريب » و « الطاعون » . ولكن المشهد الطبيعي في الروايات يغدو دراميا ، ويسند الفعل والحركة . فشمس الجزائر وشواطئها هي المحرّضة الحقيقية على جريمة مرسو :

> كان ذلك هو الوهج الأحمر الباهر نفسه ، والبحر يلهث على الرمل بكل ما في موجاته الصغار من تنفس مخنوق سريع . سرت ببطء نحو الصخور ، وشعرت بجبيني ينتفخ ورماً تحت الشمس . هذه الحرارة كلها انهالت عليّ وقاومت تقدّمي . وفي كل مرّة شعرت بأنفاسها اللاهبة على وجهي جمّعتُ قبضتَيّ في جيبَيْ بنطلوني ، وشددتُ

---

* allegory ، وهي ما يسمى خطأ أحيانا بالقصة الرمزية . في الاليغورية يكون لكل شخص معنى ضمني معين ، ولكل حدث ظاهر مغزى ضمني أيضا . فيكون المستوى الظاهر موازيا للمستوى الضمني باستمرار . (المترجم)

على كل عصب فيّ لأقهر الشمس وانفض عني ما تلقيه علي من سحرٍ كثيف [1] .

ان الشمس الجزائرية موجودة في كل مرحلة من مراحل مغامرة مرسو : في جنازة أمه ، وعلى الساحل حيث يقتل العربي ، وفي قاعة المحكمة اثناء محاكمته .

وهران ، كالجزائر ، « مدينة لا ماضي لها . » وهي لا تعرف وسيطاً بينها وبين الجمال الساكن المحيط بها . في « الطاعون » تعيش وهران سنتها المأساوية مغلقةً على نفسها ماديا وأدبيا . إنها مدينة عصرية « ... لا شيء جميل فيها ، لا خضرة فيها ولا روح » [2] وقد « طعّمت دونما منطق على مشهد طبيعي لا يضاهى » جمالاً . وستنزل المحن بأهليها في شوارعها الغبراء ، وتحت سمائها التي لا ترحم ، ضمن دائرة سحرية مغلقة .

يقول كلامانس وهو يتأمل مدينة أمستردام : « أنا أحب هؤلاء الناس ... وقد حُصروا في فسحة صغيرة من المنازل والقنوات ، تحفّ بهم الضبابات والأراضي الباردة والبحر ، يتصاعد بخارها كخرقة مبللة ... على الأقل نحن هنا في القلب من الأشياء . هل لحظت ان قنوات امستردام الدائرية ذات المركز الواحد تشبه حلقات الجحيم ؟ جحيم الطبقة الوسطى بالطبع ، تأهله الكوابيس ... نحن هنا في الحلقة الأخيرة . » [3]

وتغازه ، المدينة التي ترفض كل الغرباء ، المدينة التي تعشي البصر ، « مدينة الملح » ، اسوارها بيضاء تحت شمس حامية ، وقد بنيت في « تجويف أبيض تملؤه حرارة بيضاء » [4] — إنها القوة الحاقدة الفاعلة التي تتحكم بمصير المارق . تغازه ، بياض في بياض : هنا نرى بوضوح السبيل الفني الذي انتهجه كامو ليقحم في المشهد عنصر الفنتزة والاغراب .

والواقع أن عنصراً فعالاً من الفنتزة غالباً ما يدخل في تكوين حكايات كامو عن طريق المشهد او الديكور ، فيغدو قوة غامضة تتواطأ مع

المكان نفسه — المكان الذي له حضور قاهر كقَدَر مظلم ، تستمد منه كل حكاية ضرورتها وفخامتها . اما الوصف من أجل الوصف فيتجنَّبه كامو . فالفقرات الوصفية لا تقاطع السرد ، بل تنطلق مباشرة منه ، مشددةً الفعل الدرامي دون النيل منه ، مشيرةً دوماً الى أن وراء المستوى الواعي في الفكر والفعل قوىً بدائيةً منسية ، معظمها شرّير ، تمسك بالانسان في قبضتها .

وهران والجزائر تلعبان نفس الدور الذي تلعبانه في كتابي « الوجه والقفا » و « اعراس » ، إذ تقيمان حول سكانها سوراً من الحاضر لا مخرج منه الا الموت . وأمستردام تأسر فصيلاً مختلفاً من البشر ، أناساً « مزدوجين » هم « هنا وهم في اماكن اخرى » معاً : « يحلمون ورؤوسهم في سحبهم التي هي في لون البرونز ، ويركبون دراجاتهم في دوائر ؛ يصلّون وهم يمشون في نومهم ، في بخور الضباب المذهّب ، فهم ما عادوا هنا . » (٥) حلميّون يعيشون في عالم حلمي .

أما سكان تغازه البرابرة ، فان عالمهم عالم موتٍ مليء بالمطلقات الشريرة : « إنهم يحكمون بيوتهم العقيمة ، ويحكمون عبيدهم السود الذين يسوقونهم حتى الموت في المنجم ، وكل كتلة من الملح تستخرج تساوي رجلا في الأقطار الجنوبية . يعبرون صامتين ، ملثّمين بحجب الحداد (٦) ، في بياض الشوارع المعدني ، وعند المساء حين تبدو المدينة كلها كأنها تحولت إلى شبح حليبي ، يدخلون منحنين المنازل الشبحية حيث تتألق جدران الملح في العتمة . ينامون نوماً لا وزن له ، وعندما يستيقظون ، يأمرون ويضربون ويقولون إنهم يجب ان يُطاعوا . انهم أسيادي ، لا يعرفون للشفقة معنى ، وكالسادة يريدون أن يبقوا وحيدين ، ويتقدموا وحيدين ، ويحكموا وحيدين ، لأنهم وحدهم كانوا من الجرأة بحيث ابتنوا في الملح والرمال مدينة لاظية قريرة . » هم أيضاً يعيشون في احدى حلقات الجحيم — بل في القعر من هاوية الجحيم .

ثمة قولبة أخرى يتوخاها كامو في فنه الروائي ، وذلك باستخدام أشكال زمنية يُعنى بتفاصيلها . « الغريب » تستغرق أحداثها حوالي سنة ، و « الطاعون » حوالي عشرة أشهر ، و « السقوط » خمسة أيام ، و « المارق » يوماً طويلاً واحداً من طلوع الشمس الى المساء . ولكن ضمن هذا الاطار ، يبرز شكل زمني آخر يناهض حركة الزمن الخارجي النظيمة ، إنه الوعي او اللاوعي الداخلي الذي يعكس ما للأحداث الموصوفة من قيمة إنسانية ومحتوى انساني . فكامو يشبه مارسل بروست في اهتمامه بعدم اكتراثنا بالزمن ، وللأسباب نفسها : إن الزمن يكشف عن خضوعنا للعالم المادي ، واهمالنا لذلك المحتوى الروحي للحياة الذي يمثل النصر الانساني الوحيد على الموت .

الايقاع الزمني في سرد « الغريب » صفة أساسية في تأليفها . فالجمل الحقائقية القصيرة المتقطعة في صفحاتها الأولى تعكس صلة مرسو بالزمن : كل حس متعاقب يُسَجَّل مع كل لحظة متعاقبة . فالزمن ، اذا أحس به مرسو ، تعاقب متقطع من اللحظات ، وقد يغيب الزمن عن وعيه أياماً بكاملها . قتل العربي يجابه مرسو بمشكلة أولى ، وموته يربط معاً عدداً من الأحداث المتقطعة التي تصبح «ماضيا» يسيّره ، فيما يبدو ، قدر شرير. وهكذا يبرز لنا شكل فردي للزمن هو غير إيقاع الدنيا الأزلي . وفي زنزانته يختبر مرسو حضوراً فارغاً لكنه مستمر لوجوده منفصلا عن هذا الايقاع الخارجي . ولا يندمج الاثنان إلا عندما يحكم عليه بالاعدام ، حين يمسك الزمن بمرسو في قبضته — وهو زمن متسارع ، يستشعره كدقدقة ساعة تعلن إفناءه القادم . وهنا تتقطع الأواصر بين الفرد والدنيا ، لأن ما هو خلود في الطبيعة ان هو في الناس إلا حسهم بالموت . لا يبقى لمرسو عندها أي مستقبل وتفرغ حياته من محتواها . ولا ينتبه مرسو إلى بُعدٍ آخر للزمن الا عندما يعلم أنه مائت لا محالة ، وهذا البعد هو تماسك داخلي ، غني بالجمال والأحاسيس والمشاعر ، فريد ونسبي ، ولا مجال لنكرانه : إنه

مادة الحياة كما أن ايقاع الدنيا الذي لا ينثني انما هو الآن إعلان الموت .

الأنماط الزمنية والايقاعات المتبدّلة في « الطاعون » تجسّد الفكر الذي كوّن الرواية . فهي تبث التموجات العاطفية التي هي ذاتها ظواهر بطش الطاعون . فالطاعون على أشده يسيطر على جمهور من الناس فقدوا ماضيهم ومستقبلهم وحسّهم بالبقاء . حياتهم فرغت من العاطفة الانسانية . ومادّة الحياة ، بحسّيتها وتنوعها ، تظهر أخيراً من جديد بجريان « الزمن الطليق » ، وهو البقاء والاستمرار الداخليّان . فبغير هذين لن يكون ثمة فرح إنساني ولا حب انساني . والقسم الثالث من السجل ، وهو أقصر أقسامه الخمسة ، يصف انتصار الطاعون ، ويعطينا انطباعاً عنيفاً من الثقل ، من زمن قد توقف ، من زمن قد مات . القسمان الثاني والثالث متناظران : ثمة إيقاعان زمنيان يلتقيان ويتعارضان الى أن يغمر أحدهما الآخر غمراً تاما تقريباً — حركة الحياة الفردية اللاهية ، بأيامها الحاضرة والسالفة والقادمة ، وكلها معيشة بثقة كأن لا شيء يقيسها او يحصيها كالهواء الذي تتنفسه ، والزمن الآلي الخاوي المجرّد ، زمن الطاعون الذي لا يأتي إلاّ بالموت . فالصفة الدرامية في « الطاعون » قائمة في الصراع بين دقدقة الساعة الآلية وهي تشمخ على الضحايا البشرية الشنيعة الرتيبة ، وجريان الزمن المنطلق السخيّ الغنيّ بعواطف الانسان . هـذا المنظور المزدوج يؤكده كامو خلال الرواية كلها ، ويمثل التباريح الجماعية التي أراد أن يصوّرها .

بالمقارنة مع « الطاعون » ، نجد ان « السقوط » تسير في دوائـر متحدة المركز : فالزمن في الواقع غائب عن عالم كلامانس ، ومع الزمن ، الحياة ايضا غائبة ، إنه عالم من ظل ، خلا من بُعدي الزمن اللذين يسندان « الغريب » و « الطاعـون » . وحديث كلامانس الأول يرسـم دائرة ؛ وحديثه الثاني ، ثم الثالث ، فالرابع ، تخطّ كلها نفس الدائرة ولكنهـا تلولبها نزلاً : لأربع عشرة صفحة ، لست وعشريـن ، لواحد وخمسين . والقسم الخامس والاخير ، المتناظر طولاً مع الثالث ، يفضي بنا الى القلب

من معاناة كلامانس .

أما الكاهن المارق ، فقد وقع في إسار يوم أبدي لا منجاة له منه .

في هذه العوالم نرى أن ايقاعات الفصول والساعات ، شروق الشمس وغروبها ، الليل والنهار ، النور والظلام ، تشير الى خلود مستكين لطبيعة ليس الزمن لها إلا ايقاعاً ، عوضاً عن كونه انسياباً داخليا أو خارجيا لحياة فردية . هولندا في « السقوط » ، حيث يتمازج الليل والنهار في شفق أبدي ، وتغازه تحت لظى شمسها او نجومها ، طرفان بوسع المرء ان يضع بينهما وهران والجزائر ، حيث يأتي المساء بصعداء من نسيم عليل بارد يهب من البحر . هناك ترافق ايقاعات البحر الخالدة ايقاعات حياة الانسان الخالدة . وهنا ايضاً نشعر ان المقابلة بين سكونية المشهد الجهم وحركة البحر الحية انما تشدد على انهاك كامو باشكال الزمن المعقدة التي تتحرك الكائنات البشرية ضمن نطاقها وتضطر الى الحفاظ على توازنها القلق فيها .

ولذا فان الواقعية الظاهرة في روايات كامو مضللة بعض الشيء ، لأن كامو يستغل كل وسيلة لديه لخلق عوالم مغلقة تذكرنا بالعوالم المغلقة المحتوية ذاتها في المأساة الكلاسيكية . وكل من هذه العوالم يقيم مشكلة ، يسأل سؤالاً ، تجسده الشخصيات الرئيسية . وهي ليست ما نراه في الروايات التقليدية من شخصيات « مدورة » ومدروسة بتمعن ، والقضايا التي تثيرها تتخطى مشكلات المصير الفردي . إن كامو عن طريقها يحرك ويسائل عدداً من الرموز والاساطير المألوفة ، يتصل الكثير منها بالعقيدة المسيحية . بعض هذه الرموز لا زمن له : كمرسو مثلاً ، الرجل المحكوم عليه بالاعدام ، والطاعون ، شر الشرور ، هذا الذي له سيرة طويلة في التاريخ والرواية ـــ سيرة يعرفها كامو تمام المعرفة ، لأنه تتبعها في كتب لا تحصى ، من التوراة ، الى كتب الطب ، الى التاريخ . والسقوط هو حجر الأساس في العقيدة المسيحية . ولئن تكن هذه القصص جميعها تدور

حول محنة ما ، فهي ليست فريدة في ذلك . فالرومانسيون في العصر الراهن كانوا قد هزّوا قبضاتهم في وجه السماء ، وقاسوا الذات العلوية بمقاييس انسانية ووجدوها ناقصة . وكامو في « المتمرد » يوجز محاكمة الانسان الحديث لربّه ، ويتقصى تطورها إذ تتحول ، كما عند نيتشه ، الى محاكمة الانسان للانسان . هذه المحاكمة موضوع كامو الأكبر ، والجوهر من كل رواية هو رفض التهمة ، وصوغ المشكلة من جديد .

١٣ ابطال عصرنا : ١ - « الغريب »

« على اي حـــال ، كيف نحدّ انفسنا بالفكرة القــائلة ان لا شيء يحمل اي معنى ، وانه يجب ان نيأس من كل شيء ؟ » .

مرسو ، بطل « الغريب » ، ضرب من آدم ، رجــل قنع من الحياة بالعيش ولا يسأل أية اسئلة . ولكنه كـ « بيلي بد » في رواية ملفيل ، يقتل إنساناً . فيُدان : إنه مجرم . ولكن لمَ ؟ المــدّعي العــام ، والمحامي ، والكاهن ، يجيبون على هــذا السؤال بالمصطلحات الغربيــة التقليديــة ، بعضها اجتماعي وبعضــها ديني . إلاّ أن هؤلاء الموظفين انما يمثلون كيانات تجريدية ، ولا تعني أجوبتهم شيئاً لمرسو أو لرجل بسيط العقل كصديق مرسو ، سيليست . فمن الواضح أن تفاسيرهم لا تنطبق على القضية كما ابتدعها كامو .

ولكن ، فيما تتطور الحكاية ، يتضح لنا أن خطــأ مرسو كامــن في استجفائه * . فــهو يتصرف في وضع انساني وكأن العلاقات الانسانية ، وما يترتب عليها من مسؤوليات ، غير موجودة ، وسرعان ما يجد نفسه قد

* estrangement

تورّط في دراما ريمون — العنيفة برغم بساطتها . أما أن مرسو قد قتل عربيا فحقيقة . وأما أن فعلته لم تكن نتيجة اصرار مسبق وأنه استُفز ، فحقيقة أيضاً . غير أن مـا يقدّمه في المحاكمة كلا المدعي ومحامي الدفاع * للمحلّفين هو احداث حياة مرسو المتقطعة منـذ وفاة أمه حتى وقـوع الجريمة . وهذه الاحداث تتقدّم في كلّ منظّم منطقيـا ، كقاعدة لتأويـل شخصية مرسو . وإذ يقعد مرسو محتاراً وهو يصغي الى اعادة تركيب جريمته ، يخالجه الشعور بأنه يحكم عليه بالموت لأنه وجد مجرماً بجريمة عدم البكاء في جنازة أمه . وهو بمعنى ما محقّ . فهو في الواقع يحكم عليه ، كما يقول كامو نفسه ، « لانه لا يلعب اللعبة [1] . » إنه غريب على المجتمع ، لأنه يرفض أن يهادن عرْفَها وطقوسها . فهو لا يرى أيـة صلة بين موت أمه وبين ذهابه لمشاهدة فلم هزلي بعد ذلك بيومين ، ولن يقيم أية صلة بينهما . ونحن اذا نظرنا من خلال عينيه ، نكاد نوافقه على ذلك تمام الموافقة. إنه ، كما قال كامو نفسه ، الرجل الذي يرفض ان يكذب .

لا يكشف موقف مرسو ، اول الامر ، إلاّ عن اعتباط وسطحيـة السُنَن التي نغطّي بها تمتّع الحياة على الفهم تمنعاً عاتياً . فمثلاً ، بوسعنا أن نشعر أننا نفعل ، في حضرة الموت ، ما فيه الكفاية بأن نمتنع عن تدخين سيكارة . وكامو يستخدم بطله ، بفكاهـة ضاريـة ، لهزّنا وتنبيهنا الى سخفنا والهزء من رضانا عن انفسنا . ولكن عندما يستمرّ مرسو ويرفض استرضاء عواطف المدّعي العام المسيحية لأنه لا يرى الصلة بين فعله وبين الصليب ، ويرفض الاستفادة من تلويحات محاميه التي تلعب على المألوف من قيم عاطفية تقليدية ، فانه يغدو أشبه بالشهيد الاجتماعي ، الرجل الذي

* تذكرنا محاكمة مرسو هنا بمحاكمة ديمتري كارامازوف ، باعـادة تركيب الجريمة مرتين ، عـلى التوازي وعلى التناقض ، وكلتاهما متصـلة بتـأويل شخصية المتهم تأويلا فرضيا ومنطقيا . ديمتري كارامازوف ، طبعا ، بريء من القتل . في حين ان مرسو قد اقترف القتل فعـلا .

« يؤثر الموت على الكذب » عند إجابته على اي سؤال . ولكن الذي يضفي على القصة مغزاها الاساسي ليس سخريتها من المجتمع ولا الخطأ الذي ترتكبه العدالة . فمرسو يقول لنا إن « كل شيء قد بدأ » برمي العربي بالرصاص ، بل إن « كل شيء قد بدأ » في السجن بعد زيارة ماري الوحيدة له ، « كل شيء » ـ أي تحوّل مرسو الداخلي .

مرة أو مرتين ، في اثناء سير القصة ، نلمح مرسو كما كان فيما مضى ، مثلاً وهو الطالب الذي زار مرة باريس : فلعله إذن لم يكن دائماً يحيا في تلك الحالة السلبية الانعزالية التي نراه فيها . من هذه الناحية يعطينا باتريس («الموت السعيد») مفتاحاً طيّباً لمغامرة مرسو التي هي في طبيعتها ، كمغامرة باتريس ، روحيّة الجوهر . ففي احدى المراحل من سيرته الروحية تطلع باتريس الى أن يغدو شبيهاً بالجماد ، يحيا بلا زمن ويتوحّد مع الدنيا . ويبدو أن مرسو قد حقق ذلك في مستهل « الغريب » . كتب كامو يقول : « ان مرسو ، بالنسبة إليّ ، رجل مسكين عارٍ يعشق الشمس التي لا تلقي ظلالاً . وهو ليس بالمجرّد كليّا من الحساسية ، لأن بين جنبيه عاطفة متقدة ، عميقة لانها صامتة ، للمطلق وللحق . وهو حق سلبي ، حق الكينونة والشعور ، ولكنه حق يستحيل بدونه قهر النفس او الدنيا [٢] . » ولهذا فان مرسو ، حتى النهاية ، هو الرجل الذي يجيب ولكنه لا يسأل ، واجوبته كلها تفزع مجتمعاً لا يتحمّل النظر الى الحقيقة .

بيد أن الطلقة تخرج مرسو فجأة عن طوره السلبي . وهو في حينها يعي أنه قد أتى فعلاً لا يمكن تلافيه : « ادركت انني هدمت توازن النهار ، ذلك الصمت الغريب في ساحل كنت سعيداً فيه [٣] . » وكما في حالة دمتري كارامازوف ، ليست الجريمة الحقيقية هي ما يحاكم مرسو عليه ، بل هي جريمة اخرى سيفهمها فهماً تاماً في النهاية عندما يدرك مستوى جديداً من الوعي ، قاهراً الدنيا ونفسه إذ يفقه كنه تلك السعادة التي حدس بها حدساً مبهما على الساحل .

ومرسو ، حال دخوله السجن ــ أشبه بباتريس في براغ بعد مقتل زاغريوس ــ يغوص في عالم جديد بلا زمــن ، يوم السجــن الرتيب بلا نهاية . وهناك يكتشف ثلاثة عوالم ذاتية لا تستنفد ولكنها مغلقة تماماً : عالم الذكرى ، وعالم النوم ، وعالم الوحشة الانسانية (يكتشفه حين يقرأ مرة بعد أخرى خبر جريمة قتل في جريدة). وهكذا فانه «يقتل الوقت»، كأنه يحيا وجوداً لا زمن له ، ولكنه وجود لا يأتيه إلاّ بحزن مشلول الحس . ويغدو له وجهه في السجن وجه غريب ، وجه منفيّ .

والكشف الأخير يأتي كلمع الــبرق قبيل مــوت مرسو . فكاهــن السجن ، رغماً عن مرسو ، يأتي للحديث عن الغفران ، وعن عالم آخر فيه فداء للجميع . ولاول مرة منذ أن أطلق مرسو النار على العربي يخرج عن خدره ويتملكه الغضب ويهزّ الكاهــن بعنف . لا عالم آخر . وليس ثمة إلا عالم واحد وحياة واحدة ، حيــاته كما عرفها ــ السباحــة وشواطىء البحر ، والأمسيات وغلائل ماري الشفافة وجسدها الطريّ ــ وهي حياة رائعة مشحونة ، في غنى عن الفداء والندم والدموع . ولم البكاء في جنازة أمه ؟ ولم الرثاء لموته ؟ إنه لا يختلف عــن غيره من سويّــة البشر : كلهم محكوم عليهم بالموت مثله ، سوى أنه يعلم روعة الحياة وطبيعة الموت التي لا تبرير لها . جريمته وكشفه كلاهما واحد . لقد هـَدَم ، فها هو يتهدم . وهذا الهدم لا تفسير له ، ولا عذر ، ولا تعويض . والساعات المبرّحة التي قضاها في تعذيب نفسه قد انتهت ، وما عاد يخطّط الى ما لا نهاية طريقةً لهربه . لسوف يذهب الى موته سعيداً ، متحدّيا ، جليّ الذهن : « كأن انفجار غضبي الهائل طهـّرني من كــل شرّ ، فأفرغتُ من كل أمل وقــد وقفت وجهاً لوجه إزاء ليل مثقل بالعلامــات والنجوم ، وسلـّمت نفسي لعدم اكتراث الدنيا . ولما شعرت ... بأخوّتها لي أخيراً ، أدركت انني كنت سعيداً فيما مضى ، وانني ما زلت سعيداً . ورغبةً مني في أن يتنجز كل شيء ، وان يقل شعوري بالوحدة ، لم يبق لي إلا أن اتمنى ان يكون ثمة

عدد كبير من المتفرجين يوم إعدامي وأن يقابلوني بصرخات الكراهية . * »

مرسو هنا يصبح ضحية مراسيمية ، وتصبح نهايته تأليهاً شعائريا ، مماثلاً « لموت باتريس السعيد » ، نزولاً في البحر والشمس ، عودة الى الاتحاد بالكون . فالغريب في زنزانته ، على شفا الموت ، قد وجد مملكته : هذه الحياة الآنية التي لا بديل لها والتي يحياها انسان عاديّ حتّم عليه الموتَ قدرٌ لا تفسير لقراراته . ومرسو ، كما تخيّلـه كامو ، عليـه ان يتلاشى حالما يكتشف ذلك .

من الواضح أن موقف مرسو الذهني في اول الامر عاجز عن معالجة أبسط حياة ممكنة . وجوهر « العبث » في قضيته هو أنه ، نتيجة لعـدم اكتراثه ، انضم الى العنف والموت ، لا الى الحب والحياة . إنه لم ينطق بأي سـؤال فأخطأ خطأً فاحشاً ، مثل برسيفـال في اسطـورة الملك صياد السمك ** . وهكذا فان كامو يوحي في « الغريب » بأن الانسان في وجه

---

* لا شك ان مرسو يتمنى هذه الكراهية لانها تدل على ان المتفرجين ، وقد تخلّوا لبرهة وجيزة عن كل الاساطير التي تقنّع مصيرهم الانساني ، سيرون في مرسو رمز هذا المصير . ان فكرة مرسو عن مراسيم الاعدام مستقاة من وقائع الماضي ، وبخاصة الثورة الفرنسية . في « تأملات حول المقصلة » يصف كامو الاساليب الحالية المختلفة عنها ، وقد مُسرحت في فلم يدعى « كلّنا قَتَلة » We Are All Murderers . وهو يحدثنا ايضا كيف ان خياله اثير برواية لامه عن اعدام شاهده أبوه . ونتيجة للصدمة التي حلّت بخياله الطفلي جعل يحلم احلاما متكررة يرى نفسه فيها وهو يسير الى منصّة الاعدام . وفي وصف حالة مرسو ذكريات ، ولا ريب ، من رواية « الاحمر والاسود » Le Rouge et le Noir لستندال و « آخر يوم في حياة محكوم بالاعدام » Le dernier jour d'un condamné لهوغو .

** لهذه الحادثة في اسطورة برسيفال ، وهي من اشد الحوادث غموضا في السلسلة كلها ، روايات مختلفة . يؤتى ببرسيفال الى قلعة ملك مجروح ويشاهد موكبا غريبا تحمل فيه كأس مقدسة . فيرنو برسيفال الى الموكب صامتا الى ان يتلاشى عن الانظار . وفيما بعد هناك من يقول له انه لو سأل سؤالا واحدا لشفي الملك .

« ابنة عم برسيفال وعمه الناسك كلاهما يخبرانه بانه لم يسأل ما الفرض من استعمال الكأس في قلعة الكأس بسبب الاثم الذي اقترفه بحق أمه . اما هذا الاثم فهو هذا : ركب برسيفال فرسه وابتعد عن أمه ورآها تسقط أرضا حزنا على فراقه . لقد ماتت في الواقع . غير انه لم يكترث . فقد كان اذن يعوزه الحب ، والعطف ، والاحسان ، ولذا فانه سيخفق في العثور على الكأس . » (من رسالة للاستاذة بولين تايلور ، من جامعة نيويورك .)

العبث يجب ألا يبقى في وجود سلبي . فالاخفــاق في التساؤل حول معنى فرجة الحياة انما هو الحكــم على أنفسنا كأفــراد وعلى الــدنيا بأسرها بالصيرورة الى لا شيء .

١٤ ابطال عصرنا : ٢ - «الطاعون»

« ماذا نسمّي الرباط الذي يصل بين هذا الحب المضطرم للحياة وهذا اليأس الخفي ؟ » .

إن الطاعون ليستمد قوته الوبائية ، وهو يكتسح مدينة وهران ، من عدم الاكتراث الانساني نفسه الذي رأيناه في «الغريب». وربما كان ذلك هو السبب في اختيار كامو لهذا الرمز للشرّ . فأهل وهران ، كما يصفهم الدكتور ريو ، يعوزهم حس الواقع ، حس الخير او الشر ، مما يجعل الطاعون يجتاحهم بسرعة . ولما لم يكن هناك ما يعترض سبيله ، فإنه ينتظم كل ما هو مكروه في الحياة الانسانية في نظام متماسك مستقل : الألم ، الموت ، الفراق ، الخوف ، الوحشة . وهذا يحطّم كل ما هو خير : الحرية ، الأمل ، وعلى الاخص ، الحب . وينساق الوهرانيون بسهولة الى الاعتقاد بأن الطاعون هو الواقع بعينه . وهو لا ينمو نموّ الكيان العضوي الحي ، بل ينتشر ، رتيباً ، صلبا ، ظالماً ، ليحتلّ مدينة تمّ قهرها لافتقارها الى الوعي .

وليس الطاعون رمزاً لشرّ خارجي مجرّد ؛ انما هو يطبّق القيم الضمنية في مواقف الوهرانيين اللاواعية ، ويستمر بها الى نهاياتها المنطقية .

وهو أمر وحشي وحشية أفعال الدمار التي أقحمنا كلنا جماعيا فيها في هذا القرن العشرين : الحرب ، الكبت الجماهيري ، معسكرات الاعتقال — شرور نجمت فيما يبدو دون اسهام منا ، نتيجة جهاز آلي خفيّ ساحق . ولو أن كامو جعل جماعة من الناس رمزاً لهذا الشر في زماننا ، لضاع المغزى الأعمق في روايته .

لقد عثر كامو على رمز الطاعون القديم في مجموعة مقالات قليلة الشهرة ، « المسرح وظلّه » Le Théâtre et son double لأنطونان آرتو * ، حيث استخدمه هذا الكاتب الأقرب الى الباطنية على غرار يلائم الموضوع الذي كان يدور في خلد كامو . فقد كانت فيه تلك الرمزية الثنائية التي راقت له جماليا في كتب ملفيل ، وبخاصة « موبي دِك » Moby Dick ، الذي كان من الكتب المفضلة لديه . الطاعون ، عند آرتو ، هو المعادل المحسوس لمرض روحي، وهو مرض فردي وجماعي معاً. فبعد أن يستشهد آرتو بمقاطع طويلة من التواريخ التي تتحدث عن الاوبئة ، يقول : « وهكذا يبدو أن الطاعون يظهر في اماكن معينة ، مؤثِراً اجزاء الجسم كلها، والمواقع كلها في الفضاء الفيزيائي «حيث يوجد الضمير والفكر والارادة الانسانية على مقربة منها ويُحتمل أن تكشف عن نفسها ...» فاذا قبلنا بهذه الصورة الروحية للطاعون، اعتبرنا الاضطرابات الجسدية التي تظهر على المصاب

* كان آرتو في اول عهده شاعرا سرياليا ، ثم خرج على اندريه بريتون زعيم السرياليين . كان اديبا معذّب النفس غاص في القضايا الباطنية الى آن اصيب بالجنون . وهو الذي كان قد اوجد نظرية مسرح القسوة ، مما كان له بعض الاثر في المسرحيين الطليعيين (وبخاصة آداموف) في الخمسينيات . وقد اهتم كامو بآراء آرتو في الدراما . وقبل آرتو كان كلايست في مسرحية لم تتم ، « روبير غيسكار » ، قد استخدم الطاعون ليرمز به الى الشرّ الروحي والشر الجسدي معا ، والى الشر الفردي والجماعي ، مشددا على الصلة فيما بين المرض الروحي وظواهره الشريرة الخارجية . وفي الكتب الكثيرة التي قرأها كامو اثناء تهيئته روايته يُعتبر الطاعون اجمالا (لسرعة عدواه الغامضة) — كما يعتبره الاب بانيلو — عقابا ينزله الله بالناس على آثامهم الجماعية . وهذا ينطبق بوجه خاص على كتاب دانيال ديفو « يوميات عام الطاعون » Journal of the Plague Year الذي قرأه كامو مترجما الى الفرنسية .

بالطاعون الشكل المادي المحسوس لاضطراب يعادل ، على مستويات أخرى ، صراعات وكفاحات ونوائب وانهيارات تسببها الاحداث ... « وبوسعنا أن نوافق على أن الاحداث الخارجية ، والصراعات السياسية ، والنكبات الطبيعية ... تنقذف الى حساسية المشاهد بعنف الوباء » [(١)] . » فرمز الطاعون ، مهما تكن الزاوية التي تنظر اليه منها — فردية ، ام سياسية ، أم اجتماعية ، أم ميتافيزيقية — فانه باستخدامه على هذا النحو يقيم ارتباطاً مباشراً بين الشر وبين شللٍ يصيب ضميرنا وتفكيرنا وارادتنا الانسانية .

وبرغم وفرة الوثائق [(٢)] ، لم يكن من السهل على كامو أن يستمدّ من هذا الرمز ، على قوته ، الرواية التي اراد أن يكتبها . ولم تنشأ مصاعبه عن الحركة الجماعية العامة للطاعون — ظهوره ، مناوشته القصيرة لادارة نائمة تجريدية عاجزة عن معالجة شر مجسَّد كهذا ، تحوله من قوة غازية الى شكل من الحكومة أبديّ الحضور — بل عن كيفية خلق اشخاص يتموضعون بالنسبة الى الطاعون فيستطيعون أن يحملوا موضوعات الرواية الرئيسية ويضفوا عليها ما في الرمز من معنى أعمق .

في « الدفاتر » ، نجد أن الدكتور ريو والأب بانيلو، وتارو ، وغراند، وكوتارد ، وأخيراً رامبير ، يبرزون ببطء بعد ذكر الموضوعات الرئيسية : وهم أصوات ومواقف اكثر منهم افراداً ، غير أن كلاً منهم يتميَّز بحساسية خاصة به تكشف عنها معاناته . وفي الخلفية تقف السيدة ريو ، أم الطبيب ، صامتة . إن كامو في ملاحظاته يعطي حضورها أهمية اكبر مما يستحقه دورها في الرواية ، إلا أنها وثيقة الصلة بأشخاصه الرئيسيين الذين تتتبع القصة من خلال عيونهم — أي ، بابنها الطبيب وصديقه تارو ، الذي ينجذب إليها بقوة . هؤلاء الاشخاص الثلاثة يحتلون القلب من الرواية . وحضور السيدة ريو الهشّ بجانب ابنها طوال مدة الجائحة ، وبجانب تارو ساعة موته ، أقوى شكيمةً بهدوئه من اوتوقراطية الوباء

نفسه . فعن طريقها يُدخل كامو منظوراً إنسانيا ضروريا لروايته لا يحققه أيٌّ من الاشخاص الآخرين على النحو نفسه .

وأقل شخصيات القصة تعقيداً الدكتور ريو . لقد كرّس حياته لمكافحة المرض والموت ، وما الوباء إلاّ تجلٍّ رهيب لعدوه اليومي ، حتمية موت الانسان . وريو عالم بأن لا أمل يرجى من مهمته ، والمرض الساري يؤكد على ذلك : فهو باستطاعته كطبيب أن يشخّص ، لا أن يشفي . والذي يقدّمه لصحبه من البشر عادة — الامل وتخفيف مؤقت للوجع — يختطفه منه الطاعون . وقاعدته الاخلاقية واضحة : الطبيب يكافح المرض ، ولكي يكافح المرض عليه اولاً أن يتبيَّن ماهيته . وكصديقه الدكتور كاستل ، يدرك بسرعة كل منطويات الوضع الذي تجد وهران نفسها فيه ، ودون أن يعلّل نفسه بالأوهام يبذل اقصى جهده لفعل ما ترتّب عليه وظيفته أن يفعل . إنه أحد رجلين او ثلاثة يدركون في الحال أن ما ألمّ بوهران أمر غير عادي ، وان مكافحته تتطلب أساليب جديدة . وهو ينظر الى المشهد بعينين ثابتتين كما تفعل أمه . غير أن زوجته في هذه الاثناء ، وهي مصابة بالسل ، تموت في مصح ، وحيدة بعيدة عن مشهد كفاحه . ونحن نشعر ، عندما تذهب الى المصحّ في اول الكتاب ، ان ريو حتى قبل وفود الوباء قد سمح لاحد أبعاد الحياة بالانزلاق من بين يديه : ذلك الحب الكليّ الشخصي الذي يربط بين إنسانين . فهو يبقى حيا بعد انقضاء الطاعون — ولكن وحيداً مفرغاً من الانسانية . وفيما هو يتفرّج على الجمهور الصاخب ليلة تفتح أبواب وهران أخيراً على مصاريعها ، يدرك أنه سيبقى هو أسير الطاعون . فالطاعون لديه انما هو ذلك الوعي الداخلي الواضح بأن وجود الانسان في الدنيا صدفة عابرة ، وهذا الوعي هو مصدر كل عذاب ميتافيزيقي ، عذاب يرى كامو أنه من مميزات عصرنا هذا .

أما تارو فانه يعيش هذا القلق على نحو اكثر تجسيداً . فهو أشدّ انهاكاً من ريو عادة الدنيا المرئية الملموسة . ونحن من دفاتر تارو نحظى

بوصف حسّي وفيزيائي للمدينة وسكانها معاً ، وبحس ّ للتغيرات التي تطرأ على حالات وهران ، وايقاعاتها ، ومظاهرها الخارجية . لقد كانت مغامرته الداخلية قد بدأت قبل وصوله الى وهران بأمد طويل . لقد بدأت عندما أدرك (كما ادرك البير كامو في شبابه) أن الناس يحكمون على الناس الآخرين بالموت ؛ وكان الحاكم في هذه الحالة أبا تارو ، وقد صدمه هذا الاكتشاف وأخرجه عن طوره الانساني المألوف، فهجر بيته، وأباه الذي ما عاد يتحمله ، وأمه التي كان يحبها . لقد قطع اواصر الصلة بينه وبين مجتمع أدانه بأنه مجتمع يقتل الناس عن عمد باسم العدالة . وشعر الآن انه لن يستطيع ابداً الحكم على اخوته البشر . وعندما حاول العمل في قضايا سياسية ثورية من اجل الاصلاح الاجتماعي ، وجد أن هذا اللون من العمل يجعله مرة أخرى شاهداً على إعدام كائنات إنسانية باسم العدالة . فيدرك تارو عندئذ أن ليس ثمة عقيدة تستحق ارتكاب القتل ، فيقول : « مسألتي هي ذلك الثقب في صدر » إنسان ُيرمى بالرصاص . فلما استقرّ به المقام في وهران قبل تفشّي الطاعون ، انسحب من كل عمل باحثاً ، فيما يبدو ، بالمراقبة والتأمل ، عن طريق تفضي الى ما يتصف به القديس من نقاء ونكران ذات ، فهو لن يشترك في أي فعل شرير . وفي اثناء انتشار الوباء يغدو الروح المحرّكة لفرَق المتطوعين لمكافحة المرض — الذي يقضي في النهاية على حياته .

تارو يختلف عن ريو في أنه لا يستطيع أن يقبل بواقع حالة الانسان الميتافيزيقية او مشاركة الانسان في شعائرها الضارية . فهو يصاب على عمق في النفس أشد من ريو — في السويداء من حساسيته ، فيعرف الشفقة التي نراها في عيني السيدة ريو دون الهدوء الذهني الذي يصحبها . في دفاتره يسجّل تارو ، بعناية ، حركات شيخين يراقبهما : الاول يظهر كل يوم آلياً على شرفة غرفته ، ويغري القطط التي في الفناء بالدنوّ من نافذته ، فاذا ما فعلت بصق عليها بقوة . والشيخ الثاني مريض بالربو

من مرضى الدكتور ريو ، يقضي وقته في الفراش ، وكأنه ساعة رمليّة ، ينقل حمّصاً ، حبّة بعد حبّة ، من وعاء الى آخر . أما حياة الرجل الاول فان الطاعون يفسدها نهائياً لأن القطط تختفي . أما حياة الثاني فلا تصاب بأي سوء . هذان الرجلان ، على نحو آليّ لاواعٍ ، نسختان بسيطتان عن تارو وريو [٣] . فالاول ، بعبثه السخيف ، يحتاج الى اقامة علاقة بينه وبين كائن ما حي ، بينما الثاني ينتهي بالحيـاة الى أشد ما تكـون الاوتوماتية أوّلية وغير مبالية. ويتساءل تارو إن كانهذا الثاني قديساً، فندرك انّ ما يميّز تارو عن الدكتور ريو هو أن تارو يحاول أن يطهّر نفسه من كـل شر ، ان يتخطّى حالته الانسانية .

إن كامو يحمّل ريو وتارو عبء العلم التام بطبيعة الطاعون ومغزاه ، ولكنه يهبهما أيضاً اللحظة الرائعة الواحدة ، النجاة من المرض . نراهما ذات ليلة يتركان المدينة الموبوءة خلفهما ويذهبان للسباحة طويـلاً في البحر . فاذا الكابوس الانساني يزول ويغمرهما فيض من فرح الحياة وجمالها وهما يعومان على الماء جنباً الى جنب . فيخرجان بذلك ، ولو للحظات قلائل ، الى كون عظيم من البحر والليل ، متحرّرَيْن من هوسهما بالمعاناة الانسانية واسوار السجن التي أقامها الطاعون حولهما . انما الطاعون ، لتارو وريو ، نظرة فلسفية ذهنية معينة الى الحياة ، جزء من نفسيهما إذا لم يتحدياه فإنه سيودي بحس وحدتهما مع الآخرين ، حس التناغم مع الارض ، والحرية والمتعة الجسديتين اللتين هما الحياة نفسها .

رامبير وغراند ، كلاهما حليف ريو وتارو في مكافحة الوباء ، ولكنهما أقل تورّطاً ذهنيا . فرامبير الصحفي معنيّ بالعيش لا بالفهم . إنه قوي الجسم سخي الطبع ، وقد اكتشف قبل مجيئه الى وهران أن العلاج الوحيد لقلق الانسان هو الحب وما يجلبه من سعادة . اما العقائديات فلا مكان لها في حياته . فبعد أن قاتل في الحرب الاهلية الاسبانية ادرك أن البطولة حتى

في أسمى القضايا ملأى بالقتل * . جـاء الـى وهران بمحض الصدفة ، في مهمة صحفية — تذكّرنا بمهمة قام بها كامو قبل ذلك ببضع سنين — ولا يشعر بأي انتماء الى المدينة . فالمرأة التي يحبها تقيم في اوروبا وكل ما يبغيه هو العودة اليها هناك . إنه يحمل موضوع الكتاب اكثر مما يفعل ريو أو تارو : العذاب الذي يسببه الطاعون بفصل المحبين بعضهم عن بعض ، عن وعي أو غير وعي . وسواء اكان الانفصال مؤقتا ، كما هو لدى رامبير ، أو نهائيا ، كما هو لدى الحاكم اوتون وابنه ، فانه يقتل الأمل والفرح ، وحسَّ البقاء ، والايمان في المستقبل ، وقيمة الحياة الانسانية . وتـذهب سدى محاولة رامبير الهرب من المدينة المقفلة ، ولكن يتضح له أنه ، وهو الذي يثمّن السعادة ، لا يستطيع ان يسمح للطاعون بأن يسود كل ما حوله . وعندما نراه في نهاية الكتاب على رصيف المحطة يفتح ذراعيه لقوام حبيبته الأهيف فانه ، بالمقابلة مع ريو ، واحد مـن الجمهور المزدحم حوله . لكل هؤلاء الافراد ، منفصلين ، ما الحياة جوهريا إلاّ ما يحطّمه الطاعون — أي أنها حرية الحب ، كأن الحب والمحبين أبديون : « انهم ليعلمون الآن أنه إن كان ثمة شيء واحد بوسع المرء أن يتمناه دائما وأن يحصل عليه أحياناً ، فإنه حنوّ الكائنات الانسانية . »

لقد فقد غراند هذا الحب العزيز على قلب رامبير ، لأنه سمح له بأن يختنق في الرتابات القاحلة من حياته التافهة ككاتب في إدارة المدينة (٤) . وقد تعهد عوضاً عنه بكتابة رواية رائعة ؛ وبعد سنين عديدة من العمل لم يفلح في تشكيل الجملة الأولى والوحيدة بحيث ترضيه ، ومع ذلك فانه يحلم ان كتابه في النهاية سيجعل المحررين يقفون ويصيحون : « ايها السادة ، قفوا إجلالاً ! » إنه على هذا النحو يعبر عن تمرّده على التفاهة البيروقراطية التي تملأ حياته . والطاعون لا يؤكد إلاّ على الرتابات والعبوديات التي يعالج أمرها ، لأن مهمته هي حفظ الملفّات والوثائق التي يحتاج إليها ريو ،

* رامبير لا يؤمن بالبطل الذي على غرار أبطال اندريه مالرو .

وغراند يفعل ذلك دون تسآل : « واضحٌ أن الطاعون قد غزانا ... علينا بالدفاع عن أنفسنا . آه لو ان كل شيء بهذه البساطة ! » إنه ليقع فريسة المرض أخيراً ، ثم يشفى ، غير أنه يحرق عشرات الأوراق الملأى بنسخ متعاقبة من جملته الوحيدة الفريدة . والذي يجده حياً يضطرب في قلبه مرة اخرى هو ذكرى جان ، الزوجة التي أحبها وأضاعها .

غراند ورامبير ، اللذان يخرجان من الطاعون وقد ازدادا انسانيةً عن ذي قبل ، أشد اشخاص الرواية تأثيراً في النفس . إن ريو وتارو ورامبير وغراند كلهم يكافحون الوباء لأسباب متباينة ، الجوهر منها هو ان كلاً منهم ، على طريقته ، كما يعترف تارو ، مصاب بالطاعون مسبقاً ، فهو قد اعتاد العيش مع الطاعون ومعالجة أمره في حياته الخاصة بقدر من الوعي وبشيء كثير من الاخلاص .

بيد أن الطاعون ، في حياة كل من الأب بانيلو وكوتار ، يلعب دوراً يختلف عن ذلك كل الاختلاف . ففي مستهلّ الكتاب ، عندما يشرع ريو بتنظيم خدماته الطبية ، تستعد الكنيسة أيضاً لتقديم المواساة لأهل وهران. فيعظ الأب بانيلو موعظته الأولى * أمام حشد من المستمعين . ويتحدث عن الموضوعات المسيحية التقليدية : لقد أذنب أهل وهران ، والله يضربهم كما ضرب أهل مصر . وما المِحَن التي يقاسونها إلا تطهيراً عليهم ان يتقبلوه شاكرين حامدين ، فالمحن ستؤدّي إلى رضا الله عنهم ثانية في هذه الدار او في الآخرة : « اخوتي ، لقد حلّت بكم النكبة . وإنكم ، ايها الاخوة ، لتستحقونها . » وعندما يلتحق بانيلو بفرق المتطوعين ، فما ذلك إلا لأنه يشعر ، كما شعر ريو ، بأن من واجبه أن يرعى المعذّبين . ولكنّ

* تذكّرنا هذه الموعظة ببعض النصح الذي ردده الخطباء عام ١٩٤٠ ، عندما طُلب الى فرنسا ان تعدّ الهزيمة والاحتلال عقابا طبيعيا على آثامها ، وأن تتقبلهما فتندم وتتوكل على الله . وهي أيضا تذكّرنا بصيحات أنبياء اليهود في التوراة وهم يحثون بني اسرائيل على الندم وهم في وسط النوازل التي حلّت بهم .

موقفه الذهني من الطاعون هـو غير موقف ريو . فعذاب الانسان ، في نـظره ، مـن إرادة الله وتـبرّره خطيئـة الانسـان . ولا يـثير المرض لـه ايـة مشـكلة جـديدة ، حتى اللحظـة الـتي يرى فيهـا العذاب الطويل الأليم الذي يقاسيه فتى صغير ، هو ابن الحاكم اوتون . فيعجز بعد تلك التجربة عن تبرير اجتياحات الطاعون ، وينعزل بنفسه في تأملات جهمة يخرج منها بموعظة مأساوية ثانية . إنه لينحني خضوعاً امام مشيئة الله التي لا تدرك ، وكالسيد المسيح في الجسمانية ، يأخذ على عاتقه شرور الأرض وأدرانها ، فيعيش الصلب من جديد ، ويموت وحيداً وقد جرع كأس الآلام نفسها التي جرعها المسيح ، مسلمًا أمره لمشيئة الله .

ولئن يكن في الأب بانيلو ضرب من البطولة ، فإنه الشخص الوحيد الذي يعجز الدكتور ريو بانسانيته عن التفاهم معه ، ويتخلى بانيلو ايضاً عن محاولة الفهم : « ايها الاخوة ، لقد أزفت الساعة . علينا أن نؤمن بالكل او نكفر بالكل . ومَن بينكم يجرؤ على ان يكفر بالكل ؟ » فهو اذ يرفض ان يكفر بإلهه ، فانه يرضى بما يعتبره مشيئة الله بكليتها . فاذا نظرنا الى موته وجدنا أنه أجاب بالنفي على سؤال كان يناقشه في أطروحة لم تنشر : « هل بوسـع الكاهن أن يستشير الطبيب ؟ » إلا أن الاستنتاجين اللذين يخرج بها الرجلان من مجابهتهما الطاعون يناقض الواحد الآخر . فبالنسبة الى ريو ، ليس بوسع الطبيب أن يقبل المواساة من كاهن . وبالنسبة الى بانيلو ، ليس بوسع الكاهن ان يقبل علاجاً من طبيب ، لأن الطبيب عدو لاله يسمح للشرّ بأن يتحكم بهذا العالم . يقول ريو : « بما أن نظام الدنيا يحكمه الموت ، فلعلّ الأجدر بالله ألاّ يؤمن به المرء وأن يصارع الموت بكل ما أوتيه من قوة . »

ان كوتار شخصية غامضة . فهو كمجرم يطيب له المقام في وهران الموبوءة حيث الموت يتهدد الجميع ، فيحظى هو بالتالي بخلاص مؤقت من العقاب . وكامو يراكم عليه الوان الموت العنيف كلها — فيما عدا الموت

بالطاعون : فكوتار محكوم عليه ؛ انه يحاول الانتحار اولاً ، وبعد ذلك اذ يروح هائجاً يرمي بالرصاص كل مـــن يدنو منه ، يقع أخيراً برصاص الشرطة الذين يرفض الاستسلام لهم . فمهما كانت جريمته ، فانه يبغي اكثر من اي شيء آخر الخلاص من تنائجها : فيؤثر الانتحار على الحكم . وفيما كانت الجائحة في عنفوانها ، جهد في بناء واجهة محترمة لنفسه . وتارو يدرك على الفور قلق كوتار الكاهن وتواطؤه مع طاعون وهران الذي يحرره من ذلك الشكل الآخر لشرّ الانسان ، عدالة الانسان الوحشية . فالطاعون على الأقل يترك لكوتار شيئاً مـــن المجال ، فرْجةً من الأمل للمستقبل — وهي كل ما يحتاج اليه . ثمة ما يثير الشفقة في محاولـــة كوتار العشواء اكتساب الاحترام ، في جدله الساخط حول محاكمة مرسو — التي يقرأ عنها تقريراً في الجرائد — ونكرانه بانزعاج صحة الاحصائيات التي تدلّ على أن سطوة الطاعون في تقلّص وأن خلاصه من العقاب ، بالتالي ، قد قارب نهايته . لقد ذهب بعض النقـــاد إلى ان كوتار تجسيد للشرّ نفسه ، وهو تأويل مشكوك فيه اذا ذكرنا ما في المسكين من إنسانية قلقة . فكوتار ، على نقيض الصحفي رامبير الذي ينشد التهرب من جو الطاعون الخانق إلى ضرب من العيش السويّ ، يجد ملجأً له من عقابيل حياته الماضية في جو وهران الخانق نفسه .

الجو الخانق هو في الأساس ما حاول كامو أن يصوّر : « عن طريق الطاعون أريد أن أعبِّر عن شعور الاختناق الذي قاسيناه جميعاً ، وجوّ التهديد والنفي الذي عشنا فيه . وفي الوقت نفسه أريد أن امتدّ بتفسيري إلى فكرة الوجود عموماً ... سيعطي الطاعون صورة عن اولئك الذين كان نصيبهم أيام الحرب التأمل ، والصمت ، والمقاساة الأدبية . » (دفاتر كامو). فالطاعون اذن ، كيفما نظرنا إليـــه ، يرمز إلى اية قوة تفصل بانتظام بين الكائنات الانسانية وبين نسمة الحياة : اللذة الجسدية في التنقل بحرية على وجه هذه الأرض ، فرحة الحب النفسية ، حرّية تخطيط أيامنا القادمة .

إنه ، تعميا ، الموت ، كما أنه ، بلغتنا الانسانية ، كل ما يتواطأ مع الموت : النظم الميتافيزيقيــة او السياسية ، التجريــدات البيروقراطية ، بــل حتى محاولات تارو وبانيلو تخطي انسانيّتها . في مكافحة الطاعون ليس ثمة من أبطال ولا انتصارات . ليس هناك إلا رجال ، كالدكتور ريو وغراند ، يرفضون الاذعان للأدلّة . ومهما تكن افعالهم من غير نفع أو قيمة ، فإنهم لا يكفون عن القيام بها . وليس السبب مهماً ما داموا يبرهنون على ولاء الانسان للبشر ، لا للمجرّدات والمطلقات .

إن الشخصيات الرئيسية لا تحمل وحدها قوة هذا الموضوع بكاملها. فهي منسوجة في لحمة الرواية وسداها فيما يروح ريو يصف آثار الطاعون في أهل وهران : من محبين وعائلات تفرقوا في الحياة والموت ، و « مهاجرين » قذف بهم الطاعون خارج سيل المشاعر الانسانية ، و « متعاونين » اتنفوا على الشيطآن القاحلة لمصير جماعي . إن نحن نظرنا إلى شخصيات «الطاعون» الرئيسية في عزلة عن حياة وهران الجماعية ، فاننا نشوهها . واذا درسناها فقط بالنسبة إلى المصير الذي تؤول إليه ، ربما بتبسيط زائد ، فان الرواية تفقد بعداً اساسيا وتقترب من كونها مجرد ألّيغورية . ولكننا إذا درسنا الرواية بكليّتها فإنها توصل إلينا تجربة شخصية معيشة عمقاً لم يكن كامو ليعبِّر عنها على أي نحو آخر . لقد تحدث كامو عــن الرواية وقال : إنها اعتراف ؛ والدكتور ريو يتحدث عن سجلّه التاريخي فيقول انه شهادة . والاعتراف يعود بنــا مباشرة إلى شغل كامو الشاغل ، حاجته إلــى اعادة التفكير في مشكلات الحياة الاساسية . ويبدو أن سنوات الحرب كانت قد أتت بالأدلة الدامغة على ما كان كامو ، في « اسطورة سيزيف » ، قد جرّب أن ينكره : عــدم أهميــة الفرد الانساني ، وعبث مطــامح الانســان . و « الطاعون » تثبت أن تلــك السنوات كادت تفلح في فــرض الصمت واليأس على كامو . فهو لم يصوّر في اي مكان آخر بهذه الجهامة الصارمة ردة فعله لانغلاق حالة الانســان على الفهم ، ولا احتجاجه على مبلغ مــا

تبتلى به أجساد البشر ومشاعرهم من معاناة وألم . وهو يقولها لنا ، إن لا دين ثمة ولا عقيدة بوسعها أن تبرّر مشهد العذاب الجماعي المفروض على الانسان . تترنّح أذهاننا ، ويموت تارو وبانيلو كلاهما .

بهذا الصدد نجد أن « الطاعون » تشير إلى تحوّل في التوكيد . فكامو يهجر الكون وينصرف الى البشر . وهنا تبدأ الشهادة . إن الانسان ليقف في وجه الادلّة الفكرية كلها : بحاجاته التي لا تقهر ، بحبه للحياة ، بارادته لأن يعيش . وكامو يراقبه واثقاً ، برغم عدم اكتراث الانسان لما يمثله ، برغم تسفيهه لما يقيّمه ، برغم السهولة التي يتواطأ بها مع الطاعون . ولكان عسيراً على كامو أن يعبّر مباشرة عما كان عميق الحسّ به في دخيلة نفسه : التعاطف مع البشر ، احترامه لأفراح الانسان الهشة ، ولكانت إنسانيته — التي لا هي بالمائعة ولا العمياء — بغير معنى ، لو أنه حاول استخلاصها من التجربة التي غذّتها . وهـذا هـو السبب في ان « الطاعون » ، ضمن حدودها ، رواية عظيمة ، بل إنها من بين الروايات التي خرجت من فوضى منتصف القرن ، اشدّها اقلاقاً وأعمقها فعلاً في النفس .

١٥ أبطال عصرنا : ٣ - « السقوط » و« المارق »

« دع عنك جميع هؤلاء الذين يبغون ان يديروا
ظهورهم الى العالم » .

« السقوط » و « المارق » كلتاهما هجوم فظ عنيف على الأناس الذين عالجهم كامو برفق شديد في « الطاعون » ، ولكن لا يسوغ لنا أن نعتبر أية من الحكايتين تعليقاً على « الطاعون » أو تهجماً على القيم الضمنية فيها . لقد فاجأ كامو جمهوره بهاتين الستيرتين المرّتين بروعتهما ، حتى ليكاد القارىء ينزعج لهما ، فهما اتهامان شرسان وجزئيّان ، تجد المفتاح لهما في العبارة التي جعلت في الترجمة الانجليزية « للسقوط » مع العنوان ، وقد أخذت من الروائي الروسي لرمونتوف : « أهينَ البعض باقذاع ، لأنه جَعَل من شخص لاأخلاقي كهذا الذي دُعي « من أبطال عصرنا » مثالاً ، بينما لاحظ البعض الآخر بشيء من الدهاء أن المؤلف قد صوّر نفسه ومعارفه ... « بطل من عصرنا » A Hero of Our Time ، أيها السادة ، في الواقع صورة ، ولكنها ليست صورة لفرد ؛ إنها مجموع رذائل جيلنا بأجمعه في أزخر تعبيرها . » (١)

إن كلامانس ، الدكتاتور الروحي المزيّف ، الذي يتظاهر بأنه البابا

في معسكر اعتقال تونسي ، والمارق وهو ساجد أمام الصنم الشرير الرهيب الذي يعبده معذّبوه ، كلاهما من المخلوقات شبه الاسطورية ومن نتاج خيال ساخر كامن في كتابات كامو كلها ، لأنه كان يكبح جماحه . كلامانس والمارق يبقيان طائفين دونما صلة بأحد ، فهما أشد انقطاعاً ، حتى من مرسو ، عن المألوف من الروابط الانسانية . ليسا هما فردين بقدر مـا همـا تجسيدان لموقف . وكلامانس اسوأ الاثنين سمعةً ، فهو يعرّض نفسه للهجوم ، ويلذّ له أن يشجّع القارىء على ذلك بالحرارة التي يبديها في اتهام نفسه .

كلامانس ، قبل « السقوط » الذي يصفه بهذه القوة الدرامية ، مثال كامل للفضائل البورجوازية . بل إنه في تصرفه خير دليل على طيبة الانسان الفطرية ، حتى يكاد يكون « الجنتلمان » المثالي والمواطن الصالح — يكاد يكون ذلك ولكنه يقصر عنه ، لأننا نستشعر خواءه الداخلي وقلقه الذي يتضح لنا في مقتربه « الدون جواني » من النساء . هذه الصورة ، على الأقل ، هي التي يرسمها لنا وهو في جحيمه الحالي ، لكي يستبدلها بصورة شيطانية منتفخة للشذوذ والجريمة ، هي صورة حقيقية له يريدنا أن نعتقد أنها أيضاً صورة للانسانية كلها .

يبدأ سقوط كلامانس ، كما يراه ، بضحكة الازدراء التي رنّت حوله وفي دخيلته تلك الليلة وهو يعبر « جسر الفنون » . وتروح تنفذ في كيانه طبقة بعد طبقة ، تأكل طريقها فيـه ، إلى أن تبلغ اخيراً القلب الخفي من جرمه ، ذكرى : شبح ملفّع بالسواد منحنٍ فوق الحاجز، صرخة، طرطشة ؛ تردده وإحجامه . ويتشبّث بهذه الذكرى بعزم ماسوكي ؛ واذا ما في ماضيه من « مرتفعات عالية » ، وقضايا « عادلة » و « مواقف نبيلة » ، يفرغ من معناه ومحتواه ، إذ يندفع كلامانس اندفـاع المظفّر إلى الحلقة « الطينية » الأخيرة في الجحيم .

إن المحامي الآن هو محامي الجريمة . ما زال عليه أن يملأ الدنيا بصورته ، بؤرة المشهد الذي يستحضره . لا بد له من الكلام والاقناع ورؤية نفسه

منعكساً في عيوننا . إنه النادم الكاذب والقاضي بأمر نفسه ، آدم الحديث، يستعرض لنا عريه ويحثنا على ان نفعل مثله ، مبرراً تحامله على البشر بتداعيه وتحطمه .

ونستبين بعد توالي الضربات الرائعة أننا قريبون جداً من كلامانس في ادعائنا الخلقي ، ومشاعرنا الكامنة بالجرم ، ورغبتنا في التجرد من مسؤولياتنا . ان الشكل الذي يستخدمه كامو هنا يلائم غرضه تماماً . فبراعة كلامانس في السخرية الكلبية تروق القارئ الذكي، فيتمتع بشطارته هو عن طريق كلامانس ويشاركه تواطؤه اذ تتحول ، على لسان كلامانس ، كلمة « سيدي » إلى « سيدي العزيز ، مواطني العزيز ، صديقي العزيز ، » ويضحي الصوت المتغلغل ملحاً أكثر فأكثر . وانتقاء كلامانس الصائب للأحداث العادية ، المضحكة ، التي يسهل تبينها ، مما يقع لنا كل يوم ، يشد من نسج التواطؤ ، كما في وصفه ، مثلاً ، ارتياحه عندما تخلّى عن مقعد في الباص ، أو انزعاجه لضيق صدر خادمته ، أو نقاشه حول دراجة نارية واقفة عند ضوء أخضر . غير أن هذا التواطؤ نفسه يجعلنا في وضعٍ غير مريح ، وضع سجينٍ من القرون الوسطى في زنزانة « الضيق » او « زنزانة البصق » التي اخترعها القرن العشرون ، والتي يصفها كلامانس بالحاح حار رتيب . ويستمر كلامانس في « محاكمته الأخيرة » للانسانية ، ممزقاً كل ايمان بقيمة الانسان وكرامته ، وموصلاً إلينا بعض اليأس القابع في نشوته باتهام ذاته .

لا يمكن فهم « السقوط » إلا كأمثولة ، ما زالت تدوّي بالجدل الشخصي المرير ، وما زالت تضطرم بالتجربة الشخصية المريرة . وهي موجهة لجزء واحد فينا فقط ، الصدوقي فينا ، كما يحذرنا كلامانس . فالصدوقيون كانوا أيام السيد المسيح الطبقة العليا المثقفة من اليهود ، التي تتشبث بالعهد القائم (الـ « ستاتوس كوو ») والتطبيق الصرف لكتب الناموس ، فكانوا أناساً حياديين ، مستقيمين ، غير معذبين .

وكلامانس ، قبل سقوطه ، يمثل الصنو المعاصر لهؤلاء ، مع فضلةٍ من وعي الذات بالنسبة الى سابقيه ، فهو وريث قرن كامل من استقصاء « الأنا » .

كامو ، عن طريق كلامانس ، يحارب من جديد عدوه : العدمية . وهي هذه المرة عدمية داخلية آلت « بالضمير » إلى استعراض فوضوي لا شكل له ولا نهاية للوعي الداخلي فيه ، وهو استعراض ساحر ليس للقوانين الخارجية في مجتمع آخذ بالانحلال اية سيطرة عليه ، لبعد الشقة بين «الأنا» الداخلية والمرآة التي أقيمت لها من الخارج . إن كلامانس ، كالصدّوقيين، يريد مخلّصاً ولكنه لا يريد مخلّصاً اقترح عليه قانوناً داخليا واحداً : « الحب » . فالحب ، في الواقع ، هو ما لا يستطيع له شعوراً ، كما تبدي لنا علاقاته كلها : علاقاته بموكليه ، بالنساء اللواتي يلقاهن ، « بالقرد البدائي » صاحب الحانة . واذ يسعى في التخلص من الـ « أنا ، أنا ، أنا » ، ليس لديه من صلة يمكنه أن يقيمها بينه وبين اخوته البشر إلا حسه بالجرم. إنه عاجز عن الحب ، ولا يستطيع إلا الحكم على الآخرين بالذنب . ففي ركن خفي من شقته — وكذلك من عقله — يحتفظ بلوحة مسروقة لڤان آيك (كانت معلّقة في هيكل احدى الكنائس) ، عنوانها « القضاة العادلون » . أما اللوحة المدعوّة بـ « عبادة الحَمَل » فلن تعني له شيئاً ، لأنه لا يعبد إلا نفسه . وما شوقه إلا الى القاضي ، القانون الخارجي ، توزيع ما جديدٍ صارم للعقاب والثواب يقيم لـه مرآة يتسنى فيها له هو ، جان باتيست كلامانس ، نبيّ تفاهة الانسان ، ان يرى مرة أخرى صورة استقامته .

في « المارق » ، احدى القصص الستّ في « المنفى والملكوت » ، يذهب الكاهن المارق الى ما هو أبعد من ذلك . فهو اذ يجد نفسه معذّباً بحاجته الى فرض نفسه على العالم من خلال استشهاده، يهجر الاله—الانسان الـذي « لا يضرب أبـداً ولا يقتل » . وبمـا أن أسياده الجدد يضربونه ويشوّهونه باسم صنمهم الأعمى الوحشي ، فانه ينصاع لما لديهم من شريعة للكراهية بحرارة ماسوكية . إنه ، مثل كلامانس ، ضحية سقطة مريعة ، وفي

الأصل من نكبته توجد نفس الشهوة البروميثية في التساوي مع الآلهة ، تلك الـ « هوبريس » ، الكبرياء ، التي يتبعها دوماً في الكون الاغريقي ظهور « نمسيس » الرهيبة بسرعة .

أما القصص الخمس الأخرى من « المنفى والملكوت » فإنها تدل على تغير تام في التقنية . فالقصص تروى مباشرةً ، موضوعيا . والمشهد فيها لا قيمة رمزية له ، والعقدة في كل منها — اللهمّ باستثناء « الحجر النامي » La Pierre qui pousse — تكاد تكون تقليدية التركيب . وكل منها تتصاعد ببساطة وسرعة إلى ذروة محتومة كما تفعل قصص موباسان أو أو. هنري ، دون ان تبقى خيوط سائبة أو معانٍ خفية هنا وهناك .

من بينها نجد أن قصة « جوناس » تتميّز عن البقية ، فهي ستيرة ، وان تكن ألطف نبرة من « السقوط » او « المارق » ، ولعلها أطول وأشد محليّة مما ينبغي في منطوياتها الباريسية . مغامرات الرسام جوناس الخائبة أشبه بحكاية خرافية ، وهي تعقيب على رأي كامو الجاد بشأن مشكلة الفنان في عالمنا الحديث . والصلة بين الرسام وبين النبي يونان يقيمها كامو باستشهاده بهذه العبارة من التوراة : « اقذفوا بي إلى البحر ... فأنا اعلم أن هذه الزوبعة قد حلّت بكم بسببٍ مني . » (٢)

والقصص الأربع الأخرى توازن السخرية المريرة التي في «السقوط» و «المارق» * . فالموضوع في كل منها عَوْد عابر إلى ملكوت الانسان . والمواقف بسيطة : في « المرأة الزانية » La Femme adultère ، رحلة يقوم بها الزوجان جانين ومارسل إلى جنوب الجزائر بحثا عن زبائن لعملهم الصغير؛ في « الصامتين » Les Muets ، العلاقات بين صاحب مصنع صغير وعمّاله — وبخاصة ايفار — الـذين يعودون الى العمل بعـد إضراب مخفق ؛ في « الضيف » L'Hôte ، حادث في حياة معلّم يقيم منعزلاً في هضاب الجزائر

* كان المفروض ان تكون « السقوط » احدى قصص هذه المجموعة غير أنها عند الكتابة طالت اكثر مما كان يتوقع كاتبها ، فجعلها في كتاب وحدها .

العالية . نرى المشهد الافريقيّ في هذه القصص ، ولكنه خال من الظلال الرمزية . والحكاية الأخيرة ، « الحجر النامي » ، وهي اشدها غموضاً ، تروي تجربة مهندس فرنسي ، يدعى داراست ، في بلدة اغواب في أحد الأعياد الدينية .

كل قصة تفضي إلى كشف : بالنسبة لجانين ، فإن جلال الليل الافريقي الشاسع وغموضه يحررانها أخيراً من سجن حياتها التافهة العقيمة . وبالنسبة لايفار ، الذي يرفض تبادل الكلام مع رئيسه اسوةً بزملائه المضربين ، فـإن عمق التضامن الانساني إزاء الموت يصحبه تمـاس مجدد مـع جمال الأرض والبحر ، مع زوجته وابنه اللذين يحبهما .

أقوى من ذلك قصة « الضيف » ، حيث تبرز فكرة وحشة الانسان ونفيه في ظلام مأساوي . ثمة أعرابي القي القبض عليه بتهمة القتل ، وقد جعل في عهـدة معلم عليـه أن يأخذه في الصباح التـالي إلى أقرب قرية للمحاكمة. فيحاول المعلم عن كل طريق ما عدا اللغة —لأنه لا يتكلم العربية— أن يعطي الأعرابيّ حريته ، وهذا لا يأخذهـا . وفي النهايـة يأخذه المعلم إلى مكان يفترق منه طريقان ، أحدهما يؤدي الى القرية والمحاكمة ، والآخر الى الحرية . وهناك يترك سجينه ، ويستدير في اتجاه مدرسته ، ولكنه يلقي نظرة أخيرة وراءه فيرى الأعرابي يسـير باصرار في الطريق المؤديـة الى القرية . وفي اثناء ذلك تكون يد مجهولة قد كتبت على لوح المدرسة هذه الكلمات المشؤومة : « لقد سلّمتَ أخانا ... ستدفع الثمن . » إن خيال القارىء ليأسره قوام السجين الذي لا يتفهم ، والصمت بـين الرجلين ، والاشكال المأسـاوي في مـوقف المعلم . غـير أن في صمتهما عزّةً ، وفي موقفهما احتراما متبادلاً يبتعد بنا عما في مسرحية « سوء التفاهم » ، مثلاً ، من عالم يائس .

في القصة الاخيرة من المجموعة ، « الحجر النامي » ، نرى موضوع التواصل الانساني على اقوى ما يكون عنـد كامو . يتطلب إلى المهندس

الفرنسي داراست أن يبني جسراً في اغواب . فيصلها ليلة أحد أعياد سكانها ، وهو غريب عنهم يثير فيهم الشبهات . وفي أثناء الاحتفالات التي تسبق المراسيم الدينية يتعرف برجل هجين يدعى « الديك » ، وهو طبّاخ سفينة جنحت على مقربة من ساحل إغواب . ولشدة امتنان الديك للمعجزة التي انقذت حياته عندما ارتطمت السفينة ، ينذر على نفسه نذراً سخيفاً ، وهو أنه سيحمل حجراً باهظ الثقل في موكب اليوم التالي ويضعه عند قدمي المسيح ، مخلّصه . وفي اليوم التالي يرقب داراست الديك وهو يترنّح تحت ثقل الحجر ، ويأخذه عليه قلق شديد . فيمشي بمحاذاته مع أخي الديك وعندما يهوي الديك إعياءً ، يرفع داراست الحجر ويحمله ماراً به باب الكنيسة ، ولا يقف إلى أن يبلغ بيت الديك ، حيث يلقي بالحجر قرب المدفأة . « عندئذ اقتاد الأخ الديك الى الحجر وتهالك الديك جالساً على الأرض . فجلس أخوه أيضاً على الارض ، مومئا إلى الآخرين . وانضمت اليه العجوز ، غير أن أحداً لم ينظر الى داراست ... » وأخيراً ، « تزحزح الأخ مبتعداً قليلاً عن الديك ، والتفت بعض الشيء في اتجاه داراست ، دون ان ينظر إليه ، وأشار إلى الفسحة الفارغة : اجلس معنا . » هنا تنتهي قصة الديك ، غير أنها متصلة بقصة أخرى اشدّ إقلاقاً ، قصة تمثال المسيح العجائبي ، « الحجر النامي » ، الذي جيء به الى إغواب في سفينة أخرى تحطمت ، وعنه أخذ عنوان القصة . فالأهلون يكسرون منه شظايا كل سنة لعلها تجلب لهم السعادة ، وكل سنة ينمو الحجر الى ما كان عليه ويعود التمثال صحيحاً . بيد أن السعادة التي يجنيها داراست من فعله تختلف عن سعادتهم . انه يقف بباب كوخ الديك ، فيغمر قلبه فيض من الفرح : « وقف داراست في الظل ، وأصاخ السمع ، دون أن يرى شيئاً . أغمض عينيه ، وتبيّن قوته جَذِلاً ، واستشعر حياةً تتدفق بادئةً ، مرة أخرى ، من جديد . »

يترك الكاتب قارئه ليتأمل مغزى قصة « الحجر النامي » وما

تصفه من طريقين الى السعادة ، ولكنها أيضا مثال على الميزات التي في « المرأة الزانية » و « الصامتون » و « الضيف » : الصمت المحيط بالقصة، وهو ما نرحّب به بعد الأصوات المنكرة الملحاح التي نسمعها من كلامانس والمارق ؛ وزن المشاعر الانسانية التي يُعبَّر عنها بالتنبّه للآخرين وللعالم المحيط بنا ؛ حضور ليل ملموس شامل زاخر ، كالأمواه الساكنة الناعمة . فالانسان مجذّر من جديد في الكون ، مليء بغموضه ، قويّ بكرامةٍ يستمدها من الاتساع الذي يتحرك فيه والصمت المستقرّ بين جنبيه . والصحاري العراض ، والهضاب الشاهقة الخاوية ، والبحر المترامي ، والغابات الاستوائية الكثيفة ، كلها تتناغم مع عالمه الداخليّ الشاسع . ان هناك عزّة ورصانة في الصلة التي تربط بين داراست والديك ، بين المعلّم والأعرابي ، بين جانين والأعراب البدو . وما في نذر الديك السخيف من بلاهة وبطولة يعطيه داراست مغزاه الكامل بحمله الحجر — رمز الامتنان لحياةٍ أُنقذت — الى بيت الديك نفسه . فهذه القصص كلها تشير الى روابط انسانية كهذه ، هي مصدر شعور وفعل ، دون تحليلها الى ما لا نهاية . فالحياة التي يعالجها كامو ما زالت مظلمة عنيفة ، ولكنها رغم العنف مضاءة بنظرة جديدة الى كيان الانسان .

من اليسير ان نتوهم في هذه القصص اشارات الى شخص المسيح : فقد شبّه البعض داراست بسمعان الذي حمل الصليب عن المسيح . ولكن علينا ألاّ نبحث عن المنطويات الميتافيزيقية هنا . فالديك وداراست انسانان ، وكامو يشير مرة اخرى الى أن ملكوت الانسان في دخيلته « ومن هذه الدنيا » . بل ان المرء ليخيَّل اليه أن في ما يكتبه كامو مقاومة لصورة الانسان المهينة التي تقدمها المسيحية ، الانسان العاجز عن الخير إلا بسند من النعمة السماوية . فهذه صورة خطرة في رأيه خطر الصورة الاخرى للانسان ، الصورة المثالية العقلانية التي يمثّلها كلامانس قبل سقوطه .

في هذه القصص أمضى كامو عدته ووسّع مجاله . وعن طريق الحكاية الساخرة والقصة القصيرة يبدو أنه راح يبحث عن ضرب مـن التوازن الجمالي ، مثقلاً عالمه الروائي ، ومجذّراً إياه في واقع كونـي يغذّي ، بدلاً من أن ينفي ، تلك الصفة الجوهرية اللغزية التي يتصف بها الانسان ، والتي كان كامو قد تأمّلها لأمد طويل .

١٦ الموضوعات المأساوية والمسرح

« ايها النور ! : هذه صرخة كل شخصية في
الدراما الكلاسيكية اذ تجابه مصيرها » .

مسرحيات" أربع "أخرجت بتعاقب سريع في خمس سنوات (١٩٤٤ — ١٩٤٩) ، وضعت كامو ــ مع هنري دي مونترلان وجان بول سارتر ــ بين الكتّاب المسرحيين الذين قدّر لهم في فترة ما بعد الحــرب ان يملأوا الفراغ الذي أحدثه موت أدباء تقدميين كجان جيرودو وبول كلوديل . غير ان كامو بعد « العادلون » (١٩٤٩) بدا أنه قد هجر المسرح ــ ولو مؤقتا ــ كواسطة تعبير شخصية . وبقي « دون جوان » * الذي لازم خياله وصفحات دفاتره سنين كثيرة بطلاً غير مجسّد .

لم تلق أية واحدة من مسرحياته النجاح المالي الفوري" الذي لقيته المسرحيتان اللتان اقتبسهما عن فوكنر ــ « جنّاز لراهبة » (١٩٥٧) ــ ودوستويفسكي—«الممسوسون» Les Possédés(١٩٥٩). أقرب مسرحياته الى هذا النجاح كانت « كاليغولا » (١٩٤٥) . أما « الحصار » (١٩٤٨) فكانت مخفقة . و « سوء التفاهم » (١٩٤٤) بقيت تمثل لسنة كاملة ، غير

* ظهر دون جوان لاول مرة في كتابات كامو كأحد أبطال العبث في « اسطورة سيزيف » .

ان الثناء عليها كان مبالغاً في حماسته . ولئن يُعتبر انتاج كامو المسرحي ضئيلا وتعريجه على المسرح مجــرد فصل قصير في حياته الادبيــة ، ثانوي القيمة بالنسبة الى أعماله الاخــرى ، فان مسرحياته مــا زالت حيّة في « المسارح الصغيرة » في انحاء العالم كله ، وكثيراً ما تدرس في مقالات أكاديمية ، وتبدو أشدّ حيوية في اذهان الكثير من الناس من مسرحيات اخرى اشتهرت بنجاحها . ليست الشعبية الآنية مقياسا للحكم على الجودة الدرامية ، ومسرحيات كامو ، برغم انها قد لا تعتبر روائع درامية ، مــا زالت تستحق التأمل الجاد . فالمسرح لم يأخذ من وقته منــذ « مسرح العمّال » ما جعل يأخذه في السنوات الاخيرة من حياتــه . فبين ١٩٥٣ و ١٩٥٩ أكمل اقتباسات رائعة لستّ مسرحيات أو روايات ، كلها متباينة روحاً واسلوباً ، وأدار إخراجها بنجاح . وقــد قال ساخراً في مقابلــة تلفزيونية عام ١٩٥٩ : « كثيراً ما يسألونني باشفاق أنا شديد التقدير له : لماذا تقتبس المسرحيات وانت تستطيع تأليف المسرحيات ؟ طبعا ! لقد ألّفت مسرحيات عدة . ولسوف اكتب مسرحيات أُخرى أهيئها بحيث تجعل هؤلاء الناس انفسهم يأسفون على اقتباساتي ! » [1] . ثم راح يميز بين فعاليــة الكاتب الذي يشتغل على مسرحياته وفق « خطة شاسعة ينميها بعنايــة وحذر » وفعالية المقتبس والمخرج الذي يعمل وفق « فكرة » معينة لديه عن المسرح . وكان كامو يعتقد ان من هذه الفعالية المزدوجة سيبرز في النهاية « مشهد كلّي ، هو من خيال ووحي واخراج ذهن واحد ، يكتبه ويخرجه الرجل نفسه ، فيتحقق بذلك وحدة الزمن والايقاع والاسلوب — وهي في رأيي احدى القيم الجوهرية في الاخراج » .

وفضلاً عن هذه القيمة النهائية ، يقول كامو ، فان المسرح حرّره من وحشة الكاتب وتسآله ، وحقارة المنافسات الادبية . ان المسرح ، ككرة القدم او الصحافة ، مهنة تقتضي عمل فرقة معاً ومجهوداً جماعياً . يعمل المرء ساعات طوالاً ، وتخرج المسرحية ، فتنجح أو تخفق . أما بالنسبة

للممثلين ، وكذلك المخرج ، فان شيئاً ملموساً قد تحقق . « ... يساعدني المسرح في الابتعاد عن التجريد الذي يتهدد الكتّاب كلهم . حتى ايام كنت أعمل صحفيا ، كنت افضّل تصميم الصفحات على رخامة المطبعة على تلك المواعظ التي ندعوها بالافتتاحيات . وعلى هذا الغرار نفسه ، ما يروق لي في المسرح هو ان ارى الاخراج يعمّق جذوره في الديكور ، ومسقطات الاضواء ، والسجف الخلفية ، والأشياء المرئية الاخرى . لقد قال بعضهم اذا اردت أن تتقن اخراج مسرحية فعليك أن تعرف ثقل الديكورات بذراعيك . هذه قاعدة فنية عظيمة ، وأنا أحب هذه الوظيفة التي تجبرني على التأمل في سيكولوجية الاشخاص والتأمل في الوقت نفسه في مكان المصباح أو إناء الورد » .

اذا أمعنّا النظر في نشاط كامو ككاتب مسرحي ، وجدنا أن فيه منطقاً واستمراراً قد يحجبها شكل الاخراج الخارجي . لقد أخّرت سنوات الحرب اخراج « كاليغولا » ، اولى مسرحياته ، والتي كان قد أنجز نسخة منها في اواخر الثلاثينيات . و « سوء التفاهم » كانت قيد الكتابة عام ١٩٣٩ وإن لم تنجز حتى ١٩٤٢ ــ ١٩٤٣ . ومن المسرحيات المقتبسة ، تعود « الارواح » [٢] الى ايامه في الجزائر و « مسرح العمال » . ومن المسرحيين المحببين لدى كامو ، الاسبانيان كالديرون ولوبي دي فيغا ، اللذان اقتبس عنهما ، بالترتيب ، «الولاء للصليب» La Dévotion à la croix (١٩٥٣) و « فارس اولميدو » El caballero de Olmedo (١٩٥٧) . اما « الممسوسون » فقد قال عنها في مقدمته للترجمة الانجليزية : « بوسعي ان أزعم انني ، من أوجه كثيرة ، نشأت عليها ... زهاء عشرين سنة ... وأنا أتصور اشخاصها على المسرح » .

لقد توصل كامو في عهد مبكّر من حياته الادبية الى الاعتقاد ، كالكثير من معاصريه ، بأن المسرحية الغربية لم تعرف إلا فترتين عظيمتين : قرن بركليس في بلاد اليونان ، الذي ظهر فيه ايسخلس وسوفوكليس

ويوربيديس ، وعصر النهضة وما تلاها ، وهو الذي ظهــر فيه المسرح الاليزابيثي والدراما الاسبانية والمسرح الفرنسي الكلاسيكي . فلما بدأ نشاطه ككاتب مسرحي انصرف الى هاتين الفترتين ـ فاقتبس « بروميثيوس مقيّداً » عن إيسخلس ، وترجم « عطيل » Othello لشكسبير ـ ولم يتركهما فيما بعد قــط . كما لم يتضاءل قط اهتمامــه بمشكلات المسرح المعاصر .

ونرى في دفاتره أنه على مر السنين وضع رؤوس اقلام كثيرة لمقالات عن المسرح ينوي كتابتها . وهي تلقي بعض الضوء على الافكار التــي وجّهت تأليفه واقتباسه المسرحيَّين . والعديد من هذه الافكار ورثها عن مصادر شتى . ففي ايامه الباكرة في الجزائر كانت أفكاره ، الى حد ما ، صنع آرائه السياسية : فكان يفكّر بمصطلح اقرب الى مسرح الواقعية الاجتماعية التي هي من وحي شيوعي . ولكن وجهة نظره ، حتى في تلك المرحلة المبكّرة من حياته الادبية ، كانت اشد تعقيداً من وجهة النظر الماركسيــة .

كان كامو على علم بالحركة التي انعشت المسرح الفرنسي في العشرينيات والثلاثينيات ، ولــو أن مصدر علمــه لم يــكن إلا المجــلات والكتب والمناقشة . فمن حيث المسرح كانت الجزائر بعيدة جداً عن باريس ، عن « كوبو » و « فيو كولومبيير » ، ولم يكن الاربعة الكبار — دولان ، وجوفيه ، وباتي ، وبيتوئيف * — اكثر من اسماء يجلّها الهواة الشبــاب

* كان افتتاح مسرح « فيو كولومبيير » على يد جاك كوبو عام ١٩١٣ بداية نهضة المسرح في فرنسا ، وهي نهضة كانت قد اخذت تتكامل شكلا في اوروبا كلها منذ اواخر القرن الماضي. فقد كان كوبو مطلعا على النظريات والتجديدات في الاخراج والتمثيل التي جاء بهــا ستانسلافسكي ، وغوردن كريغ ، وآبيا ، وماكس راينهارت ، ومسرح جورج فوكس وفريتز ايرلر الفني ، فضلا عن انطوان ولونييه بو ، فجاء كوبو لمغامرته بذوقه الادبي الصارم ، ومستواه الفني الرفيع ، والمبدأ القائل بان الاخراج يأتي في الدرجة الثانية بعد المسرحية نفسها . فقــد كان عميق الايمان بــان الدراما اصعب واسمى اشــكال الــفن ، وبأنها فن ←

الذين كانوا مضطلعين بأمور « مسرح العمال » .

ويبدو أن الذي كان له التأثير المباشر على كامو في هذه الفترة هو انطونان آرتو . كان آرتو على صلة بدولان وبسيد فن البانتومايم (التمثيل الايمائي) الصاعد من جديد ، اتيين ديكرو ، كما كان ممثلا وسرياليا في الأصل ، وكان الى ذلك صوفيا مشبعاً بنظريات مستقاة من كتب الاوبانيشاد وعقيدة اليوغا . فاستمرّ في تنمية نظريات معينة عبَّر عنها نيتشه حول طبيعة الدراما الديونيسية الجماعية الشعائرية المقدسة ، فطبق هذه النظريات على نوع المسرحية التي يختارها وعلى كيفية الاخراج ، متخطيا بذلك حتى الناقد المسرحي الانجليزي غوردن كريغ في بعض نظرياته الغريبة التي يكاد يستحيل العمل بموجبها * . ويظهر ان مقالات آرتو عن المسرح («المسرح والطاعون» Le Théâtre et la peste و « مسرح القسوة » ** Le Théâtre de la cruauté) اثارت خيال كامو ، موازنةً بلادة النظرة الواقعية الاجتماعية لديه ، فأرضت بذلك تمرّده الفنيّ ، وحساسيته الجمالية ، ووعيه الاجتماعي .

يعتبر آرتو التقديم المسرحي تجربةً جماهيرية يكون المشارك الرئيسي فيها هو المشاهد ، الذي يجب ان تفعل المسرحية في نفسه بعنف كالعملية

جماعي للتواصل والمشاركة يشمل المؤلفين والممثلين والمزينين والمشاهدين على السواء . وبعد انسحابه من باريس في اوائل العشرينيات ، استمر بطريقته الاخراجية تلميذاه جوفيه ودولان ، ومخرجان آخران عظيمان هما باتي وبيتوئيف . وهكذا خطا المسرح الطليعي خطوات واسعة ، وغيّر ذوق الجمهور وبدّل بسرعة من اساليب المسرح التجاري ، كما اثر ، الى حد ما ، في المسرح التقليدي الذي تنفق عليه الدولة ، الكوميدي فرانسيز .

* كان آرتو مفتونا بأشكال المسرح الآسيوية الشرقية ، وبخاصة مسرح بالي ، الذي كان يعتبره اصفى واعمق وقعا من الدراما الغربية التي يرى انها ما زالت بربرية يعوزها الصقل . اذا اراد القارىء المزيد عن آرتو ، فليراجع كتاب « تأملات في المسرح » Réflexions sur le théâtre لجان لوي بارو ، الفصل السادس .

** جمعت هذه في كتاب اصدرته دار غاليمار بعنوان «المسرح وظله» .

الجراحية ، ممزقة عنه قناع الرضا والطمأنينة والسبات اليومي . وكان يتخيل نوعاً من المسرح المدوّر يقام في وسطه طقس ماردي" سحري عن طريق الموسيقى والرقص والايماء والصراخ ، وأحياناً حتى الكلمات . فاذا ما أطلقت على هذا النحو قوى الجنس والموت والحياة المظلمة ، فانها ستؤدي الى تطهير جارف في نوازعنا اللاواعية . وقد انجذب كامو ، ايام « مسرح العمال» ، الى فكرتي «العنف» و «القسوة» * المسرحيتين اللتين وصفهما آرتو ، و « فن الصدم » الذي حثّ عليه . كما ان كامو شاطر آرتو اعتقاده بأن الدراما المهمة ضرب من التخطي ، لا يوجد إلاّ على المستوى الميتافيزيقي .

لقد كان بيّناً منذ البداية ان ما يرمي اليه كامو كمسرحي بصراحة ، هو تأويل الحياة تأويلا جادا ، والتغلغل إلى الجذور من وجودنا . ولكنه بسبب وعيه الاجتماعي وخبرته العملية في المسرح ، كان معنياً بالناحية الانسانية من الدراما ، وشديد الحس بالانسانية الغنية في نماذجه الكبيرة ، فلا يغريه التجريد أو تبني الخطط « المكانية التجريدية » التي تلذ لآرتو ، أو توكيده الزائد على الرمزية الجنسية . فكان بوسعه أن يقبل التطرف في الاشخاص ، والعواطف ، والمواقف ، وكذلك « القسوة » في الفعل ، شريطة ان يكون الفعل إنسانيا ومحسوساً ومباشراً ، ويجري اسقاطه بلغة ملائمة . وبرغم أن تفكيره المسرحي نضج كثيرا بعد الثلاثينيات ، فإن وجهته العامة لم تتبدّل قط .

كان كامو ، المسرحي ، يفكر بلغة المأساة . وكالكثير من معاصريه — بل كمعظم الكتّاب المسرحيين الجادين منذ نهاية القرن الثامن عشر — كان مفتونا بمشكلة المأساة : كيف يبتدع الكاتب مأساةً بلغة عصرنا

* ليس بين « القسوة » التي يتخيلها آرتو وبين الرعب المعروف في مسرح « الغران غينيول » اية صلة . انه يفكر ، من اوجه كثيرة ، على غرار كريغ : ممثلون كالدمى ، يقومون بحركات شعائرية شديدة القولبة ، تستحضر في المشاهد الالم ، والرعب ، والجنون ، والموت ، وتنتهي بنوع من الانفجار الايقاعي المنظم .

الراهن ، « مسرحية في زي حديث » ، بدون عون من شخصيات المأساة في العصور السالفة ، امثال انتيغوني ، اورست ، او كما قال هو مرة ، كاليغولا . ولاهتمامه الجاد بدور المسرح وخطورته في هذا العصر ، لم يكن راضيا عن سابقيه من الفرنسيين البارعين ولاسيما جان جيرودو . فقد شجب دونما رقة تلك الفنتزة « البيزنطية » التي يمتاز بها مسرح جيرودو ، وما فيه من دفق شعري منمق عديم الحصر . وقد لطّف بعض هذا الرأي فيما بعد ، معترفاً بان « حرب طروادة » La Guerre de Troie لجيرودو تكاد تكون مأساة عظيمة . اما عالم كلوديل الكاثوليكي ، المفعم بالرموز الدينية ، فقد بقي رغم روعته غريباً عليه بعض الشيء . ومع أنه أحب في الأربعينيات اسلوب مونترلان النيوكلاسيكي ، فقد وجد مسرحياته تعوزها المادة . ولكن الذي لا ريب فيه هو أنه أفاد من الثراء الهائل الذي تميّز به المسرح الفرنسي في العشرينيات والثلاثينيات ومن المناقشات الكثيرة التي رافقت هذا الميلاد المسرحي الجديد .

ثمة فكرة مبسّطة بعض الشيء عن المسرح ، يبدو أن كامو استمدها من هيبل بصورة مباشرة او غير مباشرة ، تغذّي وجهة نظره . فهو يقول إن المأساة تظهر في فترات الانتقال العظيمة . ففي مثل هذه الفترات تتنامى مواقف فردية ضمن مجتمع كان حتى ذلك العهد منسجما مع نفسه ، فيصطدم الفرد مع الجماعة في جو من الاضطراب والعنف الاجتماعيين . وفترتنا من هذا النوع ولذا ، يقول كامو ، فاننا مهيأون للمأساة * .

لقد استقى كامو افكاره عن طبيعة المأساة من الاغريق ، ولكن ضمن المنظور النيتشي : تولد المأساة من الصراع بين قوتين متخاصمتين ، كلتاهما

---

* بالامكان مناقشة هذا الراي . فقد قيل ايضا بشيء من قوة الاقناع ان المأساة تظهر في فترات الاستقرار والنظام الاجتماعيين ، وهي الفترات نفسها التي يشير اليها كامو لتوضيح نظريته ــ قرن بركليس ، والعهد الاليزابيثي الدينامي المزدهر ، والسنوات المستقرة الاولى من حكم لويس الرابع عشر . ولذا فمن المعقول ان عصرنا هذا غير ملائم بوجه خاص لظهور المأساة العظيمة .

شديدة البأس نافذة الحق (كما في اوديب ، مثلاً) ، الصراع بين تأكيد الانسان باصرار على حريته وارادته في الحياة وبين النظام الطبيعي الذي لا محيد عنه والذي على الانسان ان يخضع له . وبما أن التوفيق النهائي بين هذه القوى مستحيل فان الانسان لا يجد مناصا من المضيّ الى حتفه . بيد ان في المأساة كشفاً رائعاً : فالانسان في العالم المأساوي ، وهـو ضحية قدر لا يستطيع ادراكه بلغة العقل ، يصبح عن طريق صراعه مع الموت والمعاناة مساهماً واعيا في ضرب اسمى من عظمة تفوقه . ولذلك فان ساعة الموت التي تنتهي إليها المأساة هي ، للبطل والجمهور معاً ، ساعة الحق . لقد كان كامو مطلعا على التضاد الأبولوني الديونيسي ومعناه على طريقة نيتشه .

كان كامو الشاب ، بوعيه لعظمة نماذج الماضي والموضوعات السالفة ، وتشبّعه بروعة الشكل المسرحي ــ المأساة ــ الذي يغريه برفعته ويرضيه ، لا بد أن يجد صوغ مسرحية له مجازفة عسيرة محفوفة بالمخاطر . في سياقنا الحديث ، ما القلب الحقيقي للتجربة المأساوية في هذا العصر ؟ ما الشكل الذي تتخذه الـ « هوبريس » لدينا وما طبيعة القوى المتعادية التي تمزّق انسانيتنا ؟ بأية مصطلحات تتمكن من وصـف معارك عصرنا الروحيـة الكبيرة ؟ بأية لغة رفيعة ، غير مفتعلة ولكنها جديرة بالمأساة ، نستطيع التعبير عن هذه الصراعات ؟ بأية شخصيات ومواقف ، خالية من التكلّف والتصنّع ، يمكن تجسيدها ؟ يبدو أن كامو يشعر دائماً ان عليه ان يبحث عن الاجوبة في تجربة يقاسم فيهـا كمؤلف أبسط مـن حوله من الناس : تجربة شخصية وجماعية معاً ، آنيّة وفي الوقت عينه كونيّة لا يحدّها زمن . لا ريب أنه كان يعدّ كلاً مـن مسرحياته تجربـة اخرى ، بحثا في سبيل المأساة ، لا غايةً في حد ذاتها .

ما دمنا بهذا الصدد فان المسرحيات التي اقتبسها كامو (باستثناء « الارواح » ، فهي « فرجة مسرحية » مرحة) لها اهمية خاصة . فبرغم

الفروق الكبيرة في اصولها ــ اسبانية باروك ، وايطالية معاصرة ، وامريكية ــ فانها كلها ذات موضوع جدّي . أما المسرحيتان الاسبانيتان ، « الولاء للصليب » و « فارس اولميدو » ، فلعله اختارهما لسهولة تكييفها لمسرح العراء في قلعة آنجير ، حيث تمّ اخراجها . غير أن اقتباسه لكل من رواية فوكنر « جنّاز لراهبة » ومسرحية بوتزاتي « قضية ممتعة » ، يبدي شبها قويا في الموضوع بين هاتين المسرحيتين والمسرحيتين الاسبانيتين . أما « الممسوسون » ، فلأنها آخر ما انجز كامو ، ولأنها كما قال « تجمل ما أؤمن به وما اعرفه عن المسرح اليوم » ، فسوف نبحث فيها على حدة ، فهي تكاد تكون ذروة عمله ككاتب مسرحي .

في هذه المسرحيات الاربع كلها ، يعالج كامو وضعاً يكون فيه البطل منذ البداية قد كتب عليه الهلاك ، فهو ضحية قتل جماعي ؛ وهو في هذا القتل ، عن وعي أو غير وعي ، مشارك عن رضا . و « جنّاز لراهبة » توضح هذا بوجه خاص . نانسي مانيغو ، الشخصية الرئيسية في المسرحية ، تتمنى حتفها . إنها ضحية شعائرية راضية ــ ولو أنها ليست بريئة ، كما لم يكن مرسو بريئاً ــ ويجري قتلها وفق طقوس المجتمع المقدسة كلها . وشخصيات كامو الرئيسية في مسرحياته الاصيلة ايضاً تنتهي الى هذا المصير نفسه : الامبراطور كاليغولا ، ودييغو في «الحصار» ، وكليابيف في « العادلون » ، وجان في « سوء التفاهم » . فالخطة الأساسية هي نفسها وكثيراً ما تتكرر ، كما يشير اريك بنتلي ، في دراما القرن العشرين : المسرح قاعة محكمة ، حيث يحاكم الناس ، وتسأل الاسئلة ، وتقدّم الشهادات ، وتعطى القرارات ــ حيث لا ينطق إلا بالحكم بالاعدام ، والأحكام لا تستأنف . ولئن تكن هذه الرمزية في الصلب من كتابات كامو الادبية كلها ــ بشكل ظاهر في « الغريب » ، وضمني في «السقوط» ، وكامن في «الطاعون» ــ فإنها تلائم المسرح ملاءمة خاصة .

فاقتباسات كامو اذن ليست مجرد جزء هامشي من عمله ، انها وثيقة

الصلة ببحثه عن مادة مأساوية وشكل مأساوي كلاهما وليد هذا العصر . وهو في مقدماته لهذه المسرحيات المقتبسة يشدّد على ان دوره يتألف ، جوهرياً ، من بحثه عن ضرب من اللغة . تلك هي قيمتها الابداعية في رأيه . فقد كان البحث عن لغة المأساة الحديثة * من مشاغل كامو الأساسية كمسرحي ، وهذا سبب آخر في ان لاقتباساته مكاناً في نتاجه المسرحي : إنها تجارب اسلوبية . ومن بينها نجد أن « جناز لراهبة » تقف على حدة ، لشدة ما تحولت على يدي كامو . فهو هنا قد أخذ مكان فوكنر على نحو ما . ولذا فسوف نوليها بحثا أتمّ حين نأتي الى مسرحياته الأصيلة الاربع .

العقدة في كل من مسرحيات كامو بسيطة جداً ، تقتصر على الضرورات الأولية . وهي جميعاً تدور حول اشكال من التمرّد : التمرّد على الموت ومصير الانسان الاعتباطي اللاعقلاني في « كاليغولا » و « سوء التفاهم » ؛ والتمرّد على البغي والطغيان في « الحصار » و « العادلون » .

المشهد في « كاليغولا » هو روما الامبراطورية ، ولكنها روما الشاعرية ، كما يشير كامو ، لا روما التاريخية ** . يختفي كاليغولا ،

---

* ان كامو في هذا يقارب جيرودو الذي يقول ان عصرنا يقاسي لانه لم يجد حتى الآن «لغة» تفي بحاجته . اي انه ما زال غير مستوضح تماما معنى نفسه ، فيبحث خابطا خبط عشواء في الظلام ، عاجزا عن التحكم بقوى لا يستطيع تسميتها . ولئن يكن اهتمام كامو باللغة أميل الى الجمالية ، فانه متصل بالانهماك نفسه الذي تميز به جيرودو .

** ولد كايوس قيصر اغسطس جرمانيكس ، الملقب بكاليغولا ، عام ١٢ م. وأصبح امبراطورا لروما وهو في الخامسة والعشرين من عمره ، وتم اغتياله بعد ذلك باربع سنوات على يد رجل يدعى كاسيوس كيريا . في كتاب « حياة القياصرة » Lives of the Caesars يعطي سوطونيوس تفاصيل مسهبة عن جنون كاليغولا ووحشيته ، وقد استمد كامو من هذا الكتاب معلومات عن صبا الامبراطور ، والتبدل الذي حول الحاكم الليّن المحسن الى طاغية شرير فاتك ، وهو تبدل احدثه (كما يقول سوطونيوس ، لا كامو) المرض ، كما استمد بضعة من آراء كاليغولا الجنونية وفكرة القوة التي مكنته من تحقيقها ، وبعض اقواله ، ومقتله على يد كيريا . غير ان تفسير كامو للشخصية نفسها هو تفسير حديث ، خاص بكامو .

الامبراطور الشاب العادل ، لثلاثة ايام على اثر موت اخته ـــ خليلتـــه المحبوبة دروسيلا موتاً فجائيا . وعندما يعود يكون قد تبدّل . فيحاول ان يفرض على بلاطه وشعبه ارادة مستبدّة ، متقلّبة ، فتّاكة ، مستجفيا بذلك حتى اقرب اصدقائه اليه ، الى ان يتحد الجميع في ثورة عليه ويقتلوه .

عندما يرتفع الستار نكون نحن في انتظار عودة الامبراطور ، ونهاية الفصل الاول تمهّد « لمسرحية كاليغولا ضمن المسرحية » * التي يُعلن عنها بضرب صنج كبير . وفي الفصول الثلاثة التالية يغدو كاليغولا مخرج مأساة هزلية رهيبة أعطى نفسه فيها الدور الرئيسي : إنها مسرحية ينافس فيهـــا هاملت ، زاعماً أنه عن طريقها « سيقبض على ضمير » رعاياه . ولا تنتهي « مسرحيته » إلا بموته العنيف .

و « سوء التفاهم » — وكان عنوانها لمـــدة طويلـــة في دفاتر كامو « بودجوفيكي » Budojuvice (اسم بلدة صغيرة في تشيكوسلوفاكيا) ـــ تقع حوادثها في مكان ما من اواسط تشيكوسلوفاكيا . فكّر كامو اول الامر أن يجعل منها ملهاة ، غير أن ذلك استحال عليه في جو عـــام ١٩٤٠ القاتم . والقصة هي القصة التي يقرأها مرسو ، في السجن ، في قصاصة الجريدة المصفرّة التي يجدها تحت وسادته — وهي من حكايات الفولكلور في اوروبا كلها . والمشهد دائما نـــزل منعزل دأب صاحبه مع عائلته على قتل وسلب المسافرين الغافلين الذين ينزلون عنـــدهم . وفي « الغريب » يعطينا كامو ، على لسان مرسو ، نسخة ملودراميـــة من القصـــة . أما في « سوء التفاهم » ، فإنه يبحث عن معناها المأساوي :

غادر رجل قريتـــه التشيكوسلوفاكيـــة طلبا للمال . وبعـــد خمس وعشرين سنة عاد اليها ثريا ، تصحبه زوجته وولده . ولكي يفاجىء امه واخته اللتين تديران فندقاً في مسقط رأسه ، ترك زوجته وولده

---

* الاشارة هنا الى « المسرحية ضمن المسرحية » الشهيرة في « هاملت » . (المترجم)

في نزل آخر وذهب الى فندق أمه . فلما لم تعرفه أمه عند دخوله ، اراد ان يمازحها فاستأجر غرفة عندها دون أن يخبرها بأمره . غير أنه كان قد كشف عن نقوده • وفي الليل قامت أمه واخته بقتله بمطرقة لكي تسلباه نقوده ، وقذفتا بجثته في النهر . وفي الصباح التالي جاءت زوجته ، دون أن تعلم بما حدث ، وكشفت عن هويته . فشنقت الأم نفسها ، ورمت الأخت نفسها في البئر .

(الغريب)

مسرحية كامو تتبع التفاصيل التي يرويها مرسو ، فيما عدا نقطتين : ليس للابن جان ولد ، وتقتله المرأتان بالسم عوضاً عن صرعه بوحشية بمطرقة .

أما «الحصار» فتأخذنا الى قادش في اسبانيا . وتقدّم لنا تجربة المدينة الجماعية ، تجربة السكان كلهم ، عندما يقوم استبداد بيروقراطي ، يجسّده رمزياً شخص الطاعون ، فيتسلّم الحكم ، الى ان يثور اهل المدينة بقيادة الطالب البطل دييغو ، ويطردوا الطاغية .

غير أن « العادلون » ، خلافاً للمسرحيات الثلاث الاخرى ، مسرحية تاريخية تقع حوادثها في موسكو عام ١٩٠٥ ، إذ تهيّىء زمرة صغيرة من الارهابيين وتنفّذ اغتيال الغراندوق سيرغي أليكساندروفتش . يرمي القنبلة عليه يانك ، فيلقى القبض عليه ، ويُعدَم •

إن المهم في هذه المسرحيات ليس العقدة ذاتها ، بل الجو الذي يغذّي الدراما وينقل الينا معظم معناها ومرماها .

١٧ الفترة الشعرية والمسرح

« هذه الاكاذيب العنيدة التي تتشبث بأخشاب
قذف بها على ثبج المحيطات الهائلة فراحت تعوم
باحثة عن جُزر . »

« كاليغولا » مسرحية رجل في مقتبـل العمر * . فعندمـا فرغ كامو من النسخة الاولى عام ١٩٣٨ ، كان قد بلـغ الخامسة والعشريـن بالضبط . وكل من في المسرحية من أشخاص هم في الثلاثين او دونها ، بما فيهم الامبراطور نفسه ، وكلهم يشاطـرون الامبراطـور ازدراءه بالنبلاء الأكبر سناً — خَشَب" مسنَّدة في نظر المؤلف ونظر بطله على السواء . وعندما يفترض كاليغولا ، بدون أية سخرية ، أن خليلته سيزونيا ، لبلوغها الثلاثين ، قد أضحت « عجوزاً » ، يلذ لنا ان نرى المسرحية بشيء مـن البعد ، فنتمتع بها مع شيء مـن الانفصال الذهني ، وربما مـع شيء من الفكاهة . هذا لا يعني أن المسرحية ليست بالجادّة المؤثرة ، برغم أنهـا تعبّر بوضوح صارخ عن ثورة رجل شاب جداً . ربما في كل منا قد عاش إنسان ككاليغولا ثم اختفى على يـد إنسان خفي فينـا ككيريا ، قاتـل

* هناك ثلاث نسخ رئيسية لهذه المسرحية : نسخة ١٩٣٨ المخطوطة ، ونسخة ١٩٤٥ الشائعة ، ونسخة ١٩٥٨ المعدّلة التي أخرجها سيدني لوميت في برودواي عام ١٩٦٠ .

كاليغولا ، عندما تخطّينا الثلاثين . ولا بد أننا جميعاً اكتشفنا ما اكتشفه كاليغولا ، على بساطته ، من أن « الحياة كما هي لا تطاق » وأن « الناس يموتون وهم أشقياء » .

تتحرك « كاليغولا » على جناح من الغنائية الداخلية القاتمة المشوبة بالسخرية ، الامر الذي يدل على عمق الصلة بين المسرحية وبين صاحبها . ولم تحظَ أية مسرحية اخرى لكامو بهذه النغمة الدافئة ، هـذه الفكاهة اللامبالية العاتية ، مع نبرة العاطفـة وغزارة الابتكـار الخيالي . وليست « كاليغولا » — كما خيّل الى الكثيرين عام ١٩٤٥ — تعليقاً في معظمها على الارهاب والطغيان . انما هي فنتزة شعرية جريئة ٌأبرزت في مصطلحات مجسّدة من « القسوة » . وهي في دفاتر كامو تحمل عنوانا ثانويا : « معنى الموت» Le Sens de la mort . «الموضوع : حد الموت ــ الزمن : دقيقة واحدة ، » هكذا يجلجل صوت كاليغولا خلال المسرحيـة كلها ، وهـذا الموضوع الأثير لديه هو الذي يقترحه للمسابقة الشعرية الكبرى التي يدعو اليها جميع الشعراء . الموت والشعر رفيقان قديمان ، ولكن كاليغولا يصرف عنه نوعا معينا من العواطف الشاعرية ، مفضّلا عليها ما في بعض الصفاء من تبريح لا يرحم .

ان كاليغولا ، كصديقه وعدوه سكيبيو ، وهو ظلّ نفسه في صباها ، شاعر في جوهره ، شاعر ومسرحي في آن معاً . فهو الذي يهندس المشهد الذي يجري أمام اعيننا : المسرحية ضمن المسرحية . بوسعنا أن نشاهـد مسرحية كاليغولا وفينا تلك المشاعر المعقـدة التي تختلج في أنفس اولئك المشاهدين الآخرين الذين ليسوا في مأمن مما يشاهدون مثلنا : الامبراطور بالذات مثلا ، او النبلاء ، او ذلك المشاهـد المثالي هليكـون ، ببروده وانفصاله ، وهو يستطيع أن يتفرج على ما أعدّه الامبراطور من مشهد القتل دون أن يكلفه ذلك وقعة أكل واحدة * . فلنا أن نقول إن الجميع

* في نسخة ١٩٥٨ من المسرحية، وُسّع دور هليكون وعدّل. فهو يقتل قبيل مقتل الامبراطور في ختام المسرحية .

مشاهدون وممثلون معاً ، على المسرح أو خارجه ، على الاقل عندما يرتفع الستار والنبلاء في انتظار عودة الامبراطور ، وعندما يقرع الصنج فيما بعد — الصنج الذي سيعلن بداية مسرحية كاليغولا .

لكامو ، كشاعر ، أن يمتحن ويدفع حتى النهاية فكرةً وحالةً ذهنيةً ، تختتم كلتاهما قتل بطله . وهو يعهد الى كاليغولا ، ضمن حرية المسرح ، باجراء تجربة هي من العنف وكذلك من المنطق بحيث لا ندرك منطوياتها كلها إلا عند انتهاء « العرض » . وهذا يصدق على مسرحيات كامو الاخرى . فوقع مسرحياته بأكمله ليس مباشراً ، مما يعلل التردد في استجابة الجمهور الاولى لاية منها . إنها تحملنا الى « نقطة اللاعودة » ، غير أننا لن نبلغ تلك النقطة إلا اذا تخلّينا عن الحدود الامينة للواقع المعقول وقبلنا باتجاهات خيالٍ صارم ومجسد جدا . وهذا الانتقال الى عالم حقيقي ومحسوس جدا ، وفي الوقت نفسه غريب ومتجافٍ جدّاً ، قد يكون سهلاً على القرّاء ، ولكنه ليس بالسهل على المشاهدين .

هذا الشعور بالاستجفاء أمر ظاهر يصعب التغلب عليه لدى المشاهدين حين يواجهون مسرحية كامو الثانية « سوء التفاهم » . « سوء التفاهم » إزاء « كاليغولا » قاحلة كئيبة . فهي تخلو من الحسّية المترفة واللعب الذهني الشرس على الحياة والموت ، من الصنوج والمرآة ، من الحفلات والمواكب ، والمشاهد الفظّة الراعبة للمسرَحة والوحشية . والموت فيها ، وإن يكن في سبيله الى التحقيق ، فانه موت عسير ، بطيء ، بارد . نزُل منعزل ، أم وابنتها ، خادم مسنّ أصمّ ، ومسرح مُهيّء منذ الازل للقتل . هذه هي عناصر العقدة ، وهي تبدو كأنها العناصر الضرورية للملودراما البحت . يرتفع الستار عن مشهد جدير بمسرحية بوليسية « سوداء » . هذا مسافر قد وصل ، او قل ضحية ، فكل المسافرين ، اذا كانوا على حظ من المال ، ضحايا في نظر هاتين الامرأتين . وهذا المسافر على حظ من المال ، يكفيه لأن يكون آخر الضحايا . وهنا نخرج من عالم

الملودراما ، لأن وراء هذه الجريمة دافعاً مهماً . فهي ستؤدي الى الحرية خارج الفندق الصغير ، على شاطىء بحرٍ مشرق — الى جنة عدن من البراءة والمتعة الحسية .

غير أن الضحية قد كتب مسرحيته بنفسه ، وهيأ مسرحه ضمن الديكور ذاته لا للقتل ، بل للحب والعودة الى الاهل . إنه المنقذ ، الابن والأخ ، فهو يتوقع الأذرع المفتوحة ، والخاتم الذهبي ، والفرح ، والعجل المسمّن . وهو أيضاً له غرضه ، ويلعب دوراً : إنه يريد أن يعرفه ذووه . هذان النصان المتناقضان ، المكتوبان مسبّقاً ، يجر الواحد الآخر حالما يلتقي الاشخاص ، بينما يروح تيّار جوّاني قوي قوة تيار النهر المجاور يلطم سدّ سوء التفاهم الذي أقامته نوايا الاشخاص المتعارضة . فيرى المشاهد ، هَلِعاً وهو يكاد لا يصدّق ، مسخرة Masquerade ونيئة ، رقصةً للموت مُكَرَّهة : واذا الاشخاص الثلاثة وقد أصابهم صممٌ وعمىً وبَكَم ، يسيرون أمام عيني الخادم العجوز المشدوه في اتجاه مياه الفناء السوداء الباردة .

« لقد قرأت هذه القصة آلاف المرات ، » يقول مرسو في «الغريب» ، متحدثا عن المسافر التشيكوسلوفاكي . « إنها من ناحية لا تُصدَّق . ومن ناحية اخرى ، فانها طبيعية . على كلٍّ ، يخيّل اليّ أن المسافر يستحق قليلاً ما حدث له ، فالمرء يجب الا يقامر » . « سوء التفاهم » مسرحية قُدّت من جليد ، وخلت من كل عزاء ؛ إنهما تقاسيم يائسة على نهائيّة الموت والصمت .

عندما نأتي الى « الحصار » نخرج من الموت وندخل الحياة . مدينة قادش المتوسطية تعيش وتتحرك في ضياء الصيف الذهبي : إنها مدينة شاعرية مصطنعة تثقلها الفاكهة وتغنيها الاسماك المصيدة من البحر ، محاطة بسور قروسطي ولكن أبوابها مشرعة ، شوارعها مكتظة بالجماهير ، فيها عرّافون ، وكنائس ، وقضاة ، ومحافظ ، وحاكم — وعاشقان هما دييغو

وفكتوريا . وحالما تبدأ المسرحيــة ، تظهر علامــة في سماء المدينة : نيزك يتحرك ببطء عبر الفضاء في غسق الفجر ، يصحبه أزيز مستمر . وهذا إنذار لنا كما هو لسكّان قادش ، فالمشهد مهيّأ لنكبة جماعية . وعندمــا يرتفع الستار ، نكون نحن وسكان المدينة جميعاً متفرجين ، تنتظر بتوتر اكتشاف معنى النيزك . ولكننا هنا ، اكثر مما كنــا في « كاليغولا » ، مشاركون في الفعل من وجهة نظر واحــدة فقط : ففيما يتحول المشاهــدون الذين على المسرح الى مشاركين — ضحايا ، أو متعاونين مع العدو ، أو مقاتلين — تتابع نحن ردود فعلهم ومصائرهم فردياً وجماعياً . فالفعل ليس مركــزاً على الشخصية الرئيسية الغريبة ، « الملك طاعون » ، وكاتم سرّه . إنــه مركز على الجمهور .

ينبّهنا كامو في مقدمته الوجيزة الى أن « الحصار » ليست مسرحية بقدر ما هي فُرجة * ــ سرد درامي يستخــدم « كل اشكال التعبــير الدرامي، من المونولوج الغنائي الى الكورس الجماعي» . (رسم الديكورات الهائلة بالثوس ، ولحّن الموسيقــى هونيغر .) عرض المشاهــد الآنية في الميدان ، وقصر المحافــظ ، وبيت الحاكم ، والكنيسة ، وتأرجــح الجماهير وترنحها ، وتعاقب الاصوات الفردية والجماعية المتصاعدة — هذه كلها من ميزات المسرح المقرون ببرتولد بريخت ومسرحه « الملحمي » ، وهو نوع من المسرح يسمّيه بارو ، استناداً الى فاغنر ، بالمسرح « الكلي » . وهذا ، فيما يبدو لاول وهلة ، أبعد ما يكون المسرح عن جــو « سوء التفاهم » الجليدي . ولكن بعد افتتاحية تشبه الاوبرا ، عندما تُسمع دقّتان قاصفتان فيسقط مهرّج من مهرّجي السوق ميّتا على منصّته ، ندرك ان المسرحية ستعالج موضوعاً هو في الاصل موضوع « سوء التفاهم » ، وهو أيضاً عين الموضوع في « كاليغولا » : لعبة مع الموت . غير أن الموت هذه المرة

---

* spectacle ، ويقصد بها المشهد الكثير الناس والحركة والالوان والاصــوات . وقــد استعملت هذه اللفظة بهذاالمعنى مرات عدة في الفصول السابقة . (المترجم)

ليس بالسيّد الاوحد ، لان هذه المسرحية تدور ايضاً حول الحب والحياة .

ويبرز الموضوع « حد الموت ــ الزمن : دقيقة واحدة » ثانية بدخول « الملك طاعون » — وهو شخصية لا أباليّة تجمع بين الحماقة والجشع والقسوة ، فكأنه مسخ لكاليغولا ، ولا يقل عنه رعباً . وفي النهاية ، عندما يسمع صوت دييغو المتحدّي ، وتهب رياح البحر حرّة نقية من جديد على قادش ، ينكمش بسرعة وينسحب . « أنا الطاعون » ، هذا ما قاله كاليغولا . ومن أوجه كثيرة نجد أن « الحصار » أقرب روحاً الى « كاليغولا » منها الى رواية « الطاعون » * او المسرحيتين الأخريَين ، « سوء التفاهم » و « العادلون » .

في مقدمة الطبعة الفرنسية لمسرحية « الحصار » يروي لنا كامو قصة تكوينها . فهو يتحدث عن رغبة جان لوي بارو عام ١٩٤١ في خلق فرْجة مسرحية حول « اسطورة » الطاعون ، كما بحث فيها آرتو ، معتمداً كتاب ديفو « يوميات عام الطاعون » ، واهتمام بارو برواية « الطاعون » لكامو واقتراحه عليه بأن يكتب النص الأوليّ للفرجة ، ثم الانطلاقة الجديدة ، بعد النقاش ، التي قرّرت التخلي عن ديفو . « كانت المشكلة ... ان نتخيّل اسطورة يستطيع فهمها النظارة كلهم عام ١٩٤٨ .. فرجة أليغوريّة » أشبه « بأخلاقيات » القرون الوسطى او المسرحيات الاسبانية الاخلاقية . فهي ، يقول كامو ، موجّهة الى الجماهير وملء صاحبها الامل ، إنها أغنية للحرية ، « الدين الوحيد الذي ما زال حياً » ، فرجة شاعرية حِكَمية .

أما « العادلون » ، باشخاصها القلائل ، وحركتها الخطية الصارمة ،

---

* نشرت رواية « الطاعون » في حزيران ١٩٤٧ ، ولم تقدم « الحصار » على مسرح المارينيي حتى تشرين الاول ١٩٤٨ ، ولكن كامو كان قد فرغ من « الطاعون » قبل حزيران ١٩٤٧ بمدة ، وكان في اثناء ذلك منهمكا في كتابة « المتمرد » و « العادلون » . ومع ذلك فان « الحصار » ــ التي كان هو مولعا بها ــ تبدو خارجة عن الخط الرئيسي لنموّ كتاباته . وقد صرّح كامو عن حق بأن « الحصار » ليست مسرحةً لروايته « الطاعون » .

وحوارها المتوتر ، ومشاهدها الجهمة ، فإنها تذكّرنا « بسوء التفاهم » .
فاذا كان كامو في « الحصار » ، الى حدّ ما ، قد كتب حواراً لسيناريو ابتدعه بارو ، فإنه في « العادلون » قد هيّأ سيناريو لحوار كتبه الارهابي الروسي ، بوريس سافنكوف . فسافنكوف في كتابه «مذكرات ارهابي» * Souvenirs d'un terroriste يصف نشاط منظمة القتال التابعة للحزب الاشتراكي في سنوات هذا القرن الاولى . وهو يصف بوجه خاص اغتيال الغراندوق سيرغي الكسندروفتش . والوقائع ، التي لم يحد عنها كامو ، هي بايجاز كما يلي : بعد المقدّمات الطويلة الخطرة المألوفة ، قررت المنظمة أن يقوم الارهابيّان يانك كالاييف والكسندروفتش بالقاء قنبلة على عربة الغراندوق وهو في طريقه الى المسرح مساء الثاني من شباط . مرّت العربة ، غير أن كالاييف الذي عهد اليه بالقاء القنبلة ، لم يلقها ، ثم علّل ذلك لرفاقه المتآمرين بأن الذي عاقه هو مرأى الغراندوقة وطفليها وولدي اخيها ، الذين كانوا يركبون العربة مع الغراندوق . وقال : « أظن انني تصرّفت كما ينبغي . هل يجوز قتل الاطفال ؟ » بعد نقاش وجيز وافقوه على رأيه : لا يجوز قتل الاطفال . وبعد ذلك بيومين قتل كالاييف الغراندوق حسب الخطة المرسومة .

وفي السجن رفض كالاييف العفو مقابل الاخبار عن شركائه في المؤامرة . زارته الغراندوقة اليزابث فيدروفنا : « أؤكد لكم أننا تبادلنا النظرات وفينا نفس الشعور الصوفي ، كشخصين نجوا من الموت ، أنا بالصدفة ، وهي بارادة جماعة القتال ، بارادتي . » هذا ما كتبه كالاييف . وقد رفض التأثر بحثّها إياه على ما توصي به الكنيسة من ندامة وتكفير ، مع أنه ، كما يقول سافنكوف ، كان قد رسم على وجهه إشارة الصليب

---

* طبع هذا الكتاب في باريس عام ١٩٣١ ، مترجما عن الروسية . للاطلاع على هذه الجماعة ونشاطها ومغزاها في راي كامو ، فليراجع القارىء الفصل الثالث من كتاب « المتمرد » ، وعنوانه « القَتَلة الحسّاسون » Les meurtriers délicats .

عندما مرّ يومَ الاغتيال بايقونة مقدسة ، والقنبلة في يـده . وذهب الى المحاكمة بكل جرأة ، لا كمتّهم بل كأسير حرب ، كمنتقمٍ للشعب . وصاح : « لا اعترف بكم ولا بقانونكم » ، ومـات مطمئناً الى أن العدالـة قد نفّذت : فقد قتل نفساً في قضية عادلة ، وإزاءها قدّم نفسه ثمناً لها .

لقد قال كامو عن « العادلون » إنه لم يشعر قط بأنه مؤلف مسرحية أقلّ مما شعر عندما كتبها . فقد كان أميناً لسافنكوف في كلا السيناريو والحوار . ولم يكن الامر يخلو من نواقص . فأسلوب سافنكوف يبدو ، في الترجمة الفرنسية ، ضيّق الخيال . ولئن كان كامو يفهم الخلفية العقائدية ويستشعر الحيرة الخلقية في ما فعله الارهابيون الروس « الحسّاسون » عام ١٩٠٥ ، فإن جمهوره قد يشعر ببعد شديد عنهم . إن الشخصيات التاريخية، اذا تركت كما هـي ، نادراً ما تخلـق ذلك الضرب مـن الصراع والحوار الضروريين للايحاء بامتلاء الحياة حينما تحدّد على المسرح بهذا الاسقـاط الواحد من خلال مسرحية تـمثّل . ومجرد تسجيل ما قاله الاشخاص ، كما يقدّمه سافنكوف ويعيده مركّزا كامو ، يبدو متخشّباً عديم الحياة . فلو ان كامو أعاد الخلق بدلاً من التسجيل ، لجاءت المسرحية وفيها حقيقـة شعرية ووقع عاطفي تفتقر الى الكثير منها ، ويسّر ذلك المزيد مـن إنماء الامكانات الدرامية الكامنة في مذكرات سافنكوف . ومع أن كامو يحصر الفعل ويركّزه في شخصيات معينة ، فانه يصرّ على البقـاء قريباً مـن مصدره ، طوال المسرحية ، اكثر مما ينبغي .

لقد أعطى سافنكوف كامو ثلاث شخصيات مهمـة مع كل ما تقوله تقريبا من كلام . شخصيتان منها هما الرئيسيتان في المسرحية : « الشاعر » كاليايف ، والفتـاة الارهابيـة دورا بريّانت . والشخصية الثالثـة هي الغراندوقة . اما الشخصيات الاخرى فثانوية ، تمثل مواقف ونماذج أوحت بها مقاطع وجيزة في مذكرات سافنكوف وغيره : بوريس انكوف ، زعيم الجماعة ، مستمدّ من سافنكوف ؛ وألكسيس فوينوف مبني على الارهابي

الشاب الكسندروفتش الـذي ، لشـدة حماسته يوم ٢ شباط ، لم يستطع تحمّل التوتر الذي سبَّبه إرجاء الاغتيـال فـترك المنظمة ، ولو مؤقتا ؛ وستيبان ، وقد أصبح الارهابي المنظم الذي يرى أن حياة طفلين لا وزن لها اذا ”نظر اليها في ضوء العدالة النهائية التي ستقام؛ وسكوراتوف ، مدير الشرطة ، وناظر السجن ؛ وفوكا ، المجرم السابـق الذي أصبح جـلاّد المشنقـة .

يركز كامو معظم همنا في دورا وكاليايـف . ويروي سافنكوف أن دورا كانت حارّة العواطـف كثـيرة الصمـت ، تعشق الثورة « وتتألم لاخفاقاتها ، ولكنها تخشى القتل . ولم تستطع أن تتعوّد فكرة الدم . » نادراً ما كانت تضحك ، « تعيش من جديد العذاب الداخليّ الذي يفعم روحها ... فبالنسبة اليها ، كان الفعل الارهابي هو الثورة مجسّدة ، وجماعة القتال ، الدنيا كلها . » غير أن دورا هي التي تنطق اولا لتستحسن إحجام كاليايف يوم ٢ شباط : « تصرف الشاعر كما ينبغي . » فيما بعد ، عندما يقتل الغراندوق ، دورا هي التي ، إذ تسمع انفجار القنبلة ، تصيح بحرقة : « نحن الذين قتلناه ! أنا التي قتلته ! » فتكشف بذلك عما في نفسها من تمزق وحس بالجرم . وكاليايف، كما يصفه سافنكوف ، كان شابا في السادسة والعشرين ، شديد الحماسة ، كريماً ، يحب الحياة ولكنه ، كدورا ، يفكّـر بتضحية حياته كلها في سبيل القضية الثورية . وكان مفعماً بروح الاخلاص لاخوانه أعضاء جماعة القتال .

وشخصيات كامو في جوهرها هي نفسها شخصيات سافنكوف (فيما عدا أن كامو يوثق الصلة بين دورا وكاليايف) ، ولكن بسبب توتر الفعل الدرامي ضاع شيء من لحمهم ودمهم ، شيء من ماضيهم ووزن شخصيتهم الواقعية . فهم أميل الى ان يكونوا أصواتاً ، لا بشراً ، تعين مواقـف متخذة وأدواراً ”تتلى .

والغريب هو أن المسرحية تكتسب بعـداً إنسانيـا معينا في الفصل

الرابع منها ، فصل السجن . في الفصول الثلاثة الاولى يبـدو أن المحور الدرامي هو في العلاقة بين دورا وكاليايف ، وعلاقتهما بالجماعـة ، وبالفعل الذي يخططون له . أما في الفصل الرابع فان دورا لا تظهر ، ونجد أن المحور الدرامي هو في مواجهة كاليايف لقوى العدالة والنظام الاجتماعي : مدير الشرطة ، المؤمن المسيحي ، وناظر السجن ، وأرهب من ذلك كله ، الجلاّد . يخيّل إليّ ، ان المسرحية تكون أقوى تركيباً لو ان كامو ، عوضا عن تتبع حوادث الاغتيال المتعاقبة ، ركّز انتباهنا في أحد هـذه الحوادث ، جاعلاً محور الصراع إما كاليايف وحده أو دورا وكاليايف معاً . حينئذ ، عند أي لحظة من لحظات الفعل الخطيرة — عدم إلقاء القنبلة ، إلقاء القنبلة ، الجدل في السجن — كان بامكانه استخراج طاقات الفعل ومعانيه على نحو أتمّ ، وتنمية الشخصيات أيضا على نحو أتمّ . فالعقدة والشخصيات كلتاهما قد ضعفت بسبب تجزئة الفعل الى أحداث يبقى كامو أمينا لتسلسلها الظاهر.

وفي « جنّاز لراهبة » أيضاً نجد ان كامو يعتمد مباشرة على نصّ مكتوب سابقاً ، غير أنه نص أشد تعقيداً وكثافة من حيث طاقاته الرمزية . كتب وليم فوكنر « جناز لراهبة » كجزء لاحق بروايته «حرم» Sanctuary ، ويتعمّد فوكنر استخدام « حرم » * إطاراً وخلفية للدرامـا التي تنسرح

في «الحرم» يأخذ غوان ستيفنز معه الى مباراة بيسبول فتاة تدعى تمبل دريك ، ابنة أحد قضاة جاكسن . يشرب ستيفنز ويسكر ، وتتحطم سيارته ، وينتهي الامر به وبصديقته الى مزرعة متداعية ، هي مخبأ لجماعة من المجرمين والمهربين . وتمر ليلة رهيبة تشاهد فيها تمبل جريمة قتل ثم يغتصبها القاتل القبيح بوباي بطريقة شاذة ، ويهرب بها فيمـا بعد الى مبغى في ممفيس . وبعد ذلك بستة اسابيع تشهد تمبل في المحكمة لصالح بوباى ويحكم شخص آخر بالاعدام على الجريمة التي شاهدتها . وبعد ان تنقذها عائلتها تتزوج في النهاية من غوان ستيفنز .

وفي « جناز لراهبة » نرى نانسي مانيغو ، وهي زنجية وبغي سابقة ، وهي تحاكم على قتلها ابنة غوان ستيفنز الصغيرة من تمبل . ومحامي الدفاع هو غافين ستيفنز ، عم غوان . يحكم على نانسي بالموت ، ولكن بين المحاكمة وتنفيذ الحكم تكتشف ، فصلا تلو فصل ، العلاقة الحقيقية (البغاء) بين تمبل ونانسي ، والطريق الذي يعود بفعلة نانسي الى ماضي تمبل . فيصبح قتل نانسي للطفلة تضحية ، تكفيراً ، عن جريمة تمبـل . ان « جناز لراهبة » قصة تكفير وتطهير غريبة .

في المحكمة ، ومكتب محافظ ولاية مسسبي ، والسجن في جاكسن .

ان « جناز لراهبة » ، كما كتبها فوكنر ، ليست مسرحيـة وإن تكن مقسمة الى ثلاثة فصول . ومشهد كل فصل يصفه فوكنر باسهاب في فصول مدخلية مستفيضة تجمع بين الملحمية والغنائية ، وتخلق جواً يعطي محاكمة نانسي مانتغو ومجابهة تمبل المريرة لماضيها صفة رمزية مغروسة في تاريـخ « الجنوب » الامريكي الطويل . ويكمن وراء الصراع عالم فوكنر القاتم ، ضاربا جذوره العميقة في تربة عِرْقية ودينية لا تعني شيئاً لالبير كامو . وقد كتب يقول : «أدخلت على المشهد الاخير تعديلاً كبيراً . من الواضح أنه يتألف بصورة رئيسية من خطب نانسي مانتغو وغافين ستيفنز الطويلة حول الايمان والمسيح . ففوكنر هنا يبحث مفصّلا في معتقـده الغريب ، الذي استمرّ بتطويره في روايته « خرافة » A Fable . وهو ليس غريباً بمحتواه بقدر ما هو غريب برموزه . » يضاف الى عدم ارتياح كامو هذا كلما ووجه بمعتقدات فوكنر الدينية — وهي من صلب تراث دينيّ معيَّن — جهله المتوقع بعلاقة هذه المعتقدات بالماضي المعقد والحاضر الذي لا يقـل عنه تعقيداً في « الجنوب » الامريكي . فالقصة عارمـة بلون غريب مـن الكبرياء والجرم : لون بيوريتاني ، عرقي ، شَبَقي ، سلفي ، وهذا يغيب عن كامو أو لا يهمه في شيء . أما ما يستمدّه من رواية فوكنر فضرب من الرمزية اشد وضوحاً ، وأقل قتاماً ، ولكنه أيضاً اكثر تجريداً : « إن ما يرمي اليه فوكنر جليّ . إنه ينشد أن تنسرح دراما آل ستيفنز في الهياكل التي أقامها الانسان لعدالة مؤلمة ولكنها ، كما يرى فوكنر ، ليست إنسانية في الاصل . فمن وجهة النظر هذه ، تعادل المحكمة هيكلاً ، كما يعادل مكتب المحافظ كرسي اعتراف ، ويعادل السجن ديراً حيث تقوم الزنجية ، وقد كتب عليها الموت ، بالتكفير عن جريمتها وجريمة تمبل » .

ويستمر كامو بتحويل هذا التفسير البسيط لرواية فوكنر بأن يدخل في تركيبهـا فكرته هو عن العـدالة المغايرة لفكـرة فوكنر . فسرحيته

مشحونة بالتوتر ، ولكنها تخلو من المنظورات الكامنة في الرواية ، إذ أنها تتحرك ، على نحو مقلق ، بين مستويين اثنين للدراما : الخيالية الشاعرية الصارخة التي تتسم بها اساطير الجريمة والتكفير الرهيبة ، كتلك التي تحيط بالاسر الملكية الاغريقية شبه الاسطورية — كأسرة أتريديس في مايكيني ، والتفاهة مع التوتر الملودرامي الذي تتسم به المسرحية النفسية البورجوازية التقليدية ، التي هي غريبة جداً على كامو . ففي مسرحية كامو المقتبسة تبدو كؤوس الويسكي ، والاشارات الى لعبة البيسبول أو الاماكن المحلية ، وبعض الحوار ، أشبه بالشوائب العالقة ، مما يزحزح معاني المسرحية الضمنية عن مواقعها . واذا مأساة تمبل دريك ، إذ تتضح شيئاً فشيئاً في « جناز لراهبة » ، تبدو عديمة الخطورة ، كثيرة الضجيج ، تافهة تكاد لا تصدّق ولا تستحق أن تقام الى جانب جلال المشهد الافتتاحي : حيث شخص مظلم يقف بمفرده ، وحكم بالموت يُنطق به ويُقبل .

ونانسي مانيغو هي التي تثير خيال كامو ، لا أسرة ستيفنز . نانسي تنتمي الى عالمه . ولولاها لكانت المسرحية اخلاقية لا تخلو من ملل . إنها بحقيقتها الجسدية الثقيلة ذلك اللغز الغامض الذي يصارعه اشخاص كامو كلهم ، إلاهة سمراء أطرقت تتأمل عالمه المسرحي . إنها « جسد الانسانية الراعش » الغامض الصامت ، الذي هو همّ كامو الاول في مسرحياته الاصيلة . لقد كان موضوعه الدرامي الرئيسي حتى الآن سقوط الفرد أو المجتمع عندما يفقد التماس مع لغز وجود الانسان الملموس وتجسده لحماً ودماً ، « حقيقة الجسد » التي يقصر عنها العقل .

تتبع مسرحيات كامو كلها نمطاً أساسياً مشتركاً : يضطرب النظام « الطبيعي » في الحياة الانسانية ، فيتسلّط عليها جهاز هو عكس النظام ، إنه فوضى ممنطقة تنعكس فيها فِكَر الخير والشر ، تُستنزف الحياة ، ثم يظهر صراع وحلّ نهائي يعود به ، مؤقتاً ، النظام الطبيعي الى توطيد نفسه . ويبدو هذا النمط من جديد في « الممسوسون » ، ولكن في سياق

آخر . لم يكن من السهل أن تعرض رواية دوستويفسكي المعقدة على المسرح ، وتوضع ضمن حدود ضيقة ، دون تشويهها . كان كامو قد قضى « حوالي عشرين سنة » من عمره وهو يتخيَّل «اشخاصها على المسرح .» كان يعرف الرواية خير معرفة ، ودرس «دفاتر» Notebooks دوستويفسكي، آخذاً بعين الاعتبار « الاعتراف » الذي يكتبه ستَفروغين ، أحد الاشخاص الرئيسيين — بل لعله بطل الرواية — قبل انتحاره ، وهو اعتراف لم يظهر في الرواية عند نشرها . وفي رواية دوستويفسكي ، نتتبع خلال عدد كبير من الوقائع المتداخلة الوقع التخريبي الرهيب الذي يحدثه في مجتمع بلدة روسية صغيرة زمرة من الشبان دخلت فيهم شياطين ثورية من الوان شتى ، تتراوح بين العدمية اليائسة التي نراها في ستفروغين، الارستقراطي الشاب ، وبين القسوة الكلبية التي نراها في بيتر فرهوفنسكي ، وهو شاب حقود منحطّ يتحول كل شيء بين يديه الى عنف ، وتحقير ، وخراب ، يدبِّر عن قصد مقتل رجل بريء بتأليب جماعة من أقرانه عليه .

في اقتباس هذه المسرحية أفاد كامو من خبرته كمخرج ومقتبس سابق . فجعل أحد الاشخاص الثانويين ، انطون غريغوريف ، راوية ً ربط عن طريق مقدماته القصيرة بين اثنتين وعشرين « لوحة » او مشهداً ، مركزا اياها على شخصية ستفروغين اكثر مما تفعل الرواية . * وكل انواع « المسّ » الاخرى ، في شاتوف وكيريلوف وشيغالوف وفرهوفنسكي ، يجعلها خاضعة لمس الشيطان في ستفروغين ، وتشع عنه . وهكذا تكتسب المسرحية وحدة اساسية لا ترى بهذا الوضوح في الرواية .

لقد افلح كامو في هذه المسرحية ، بهذا الاتصال بدوستويفسكي ،

* ستفروغين ، في رواية دوستويفسكي ، شاب ارستقراطي وسيم ، مهووس بعدمية الحياة. بعد ان يعيش حياة من الشهوانية والاستهتار ، يقترف فعلة لا صفح عنها في نظره : يستغل سذاجة طفلة بريئة ، ويسوقها الى الانتحار ، ويراقبها وهي تنتحر دونما اكتراث او تدخل . وفي النهاية ينتحر هو ايضا .

في تقديم شخصيات كلها إنساني ، وأشد تنويعاً وحياةً من ذي قبـل . والفعل هنا اوسع مجالا ونفساً : فنجد أن الهزل ، والستيرة ، والملودراما ، والقسوة ، واليأس ، والرفق ، والمعاناة ، تتمازج جميعاً في حوار ومواقف درامية سريعة الحركة . يقول كامو : « كـل ما سعيت ان أفعلـه هو أن اقتصي تيار الكتاب الجوفي فأسير كما يسير ، من الكوميديا الستيرية ، الى الدراما ، فالمأساة . » وبذا أدخل كامو في تنمية العقدة زخماً من العواطف لم يتوفر له في مسرحياته السابقة .

ولكن من الجلي أن رواية دوستويفسكي قد أصبحت ، من أوجه عديدة ، مسرحية كامو . إنه في مقدمته يربط بين الحدثين الرئيسيين المرعبين في المسرحية : مقتل شاب طيّب بريء ، هو شاتوف ، وانتحار ستفروغين . فالانتحار والقتل ، في نظره ، كما هما في « كاليغولا » و « سوء التفاهم » ، وجهان للمرض نفسه الذي كان في عالم دوستويفسكي يعيث فساداً في بشرية تتوقع بشريتنا نحن : بعدميتها ، بعجزها عـن الشفقـة ، بازدرائها المعايير الخلقية التي لا تعتبرها إلا أغلالا صنعها أناس خائفون لانفسهم . اما الامل الذي يضعه دوستويفسكي في الله ، فان كامو يبدو أنه يضعه ، في هذه المسرحية ، في الانسان ، في حب شاتوف لزوجته ، والحب الذي يصل بين ستيبان تروفيموفيتش وفرفرا ستفروغين . والشفقة ، رغم ضعفها في « الممسوسون » ، تنفي صورة الانسان المهينة التي تحدو بفرهوفنسكي الى ما يفعل . الشفقة ، الفكاهة ، اشخاص انسانيون ومتنوعون — هذه الميّزات في « الممسوسون » ، وإن تكن غير جديدة في كتابات كامو ، دلّت على أن كتابات كامو المسرحية قد أخذت تتجه وجهة جديدة .

١٨ محاورات الذهن

« ثمة للبشرية اليوم ايمان داخلي يؤدي من تلال
الروح الى عواصم الجريمة . »

الامبراطور كاليغولا أول قوى الشذوذ التي اطلقها كامو على المسرح . لازمة المسرحية هي كلمة ، لا شيء rien ، وكاليغولا هو الرجل الذي يحمل هذا الموضوع إلى حدوده النهائية ، وهذا امتياز لا يتمتع به إلا امبراطور مطلق القوة ، كما يقرّ هو . في « كاليغولا » أراد كامو أن يسقط على المسرح نتائج العدمية التي صارعها في كتاباته الاولى . فالامبراطور ضحية « العبث » ، لا بطله ، وهو يعاني ضربا من الـ « هوبريس » يعتقد كامو أنه من خصائص هذا العصر وأنه في القلب من معظم شرور فترتنا هذه .

سقوط الامبراطور يتم ، في الواقع ، قبل ارتفاع الستار . فهو حتى موت اخته الحبيبة دروسيلا حاكم كامل ، يتحدث عن المحبة والعدالة والصداقة . إنه يطمح الى ان يُعرف بالرجل العادل . ولكنه عندما يعود ، بعد وفاة اخته واحتجابه لثلاثة ايام -- وهذا هبوط رمزي الى الجحيم — يعود رجلاً به مسّ من الشيطان . لقد صارع معنى الموت وعاد على غير

ما كان . لقد رأى ان الموت ينفي الحياة ، والحب ، والصداقة ، والعدل ، والبشر ، والقيم الانسانية ؛ وان الموت يسلّم الانسان لقدر آلي ، اعتباطي ، لاشخصي . ومن هذه الرؤية الذهنية ، السلبية ، البسيطة ، يستنتج كاليغولا نتائج حدّية : ما العيش اليومي والعادات الفردية والمؤسسات الاجتماعية إلا زيف ، انها اشكال مزرية من السخرية يوهم البشر انفسهم بها . ومن مرتكزه الحيادي يطلّ على الحياة فلا يرى إلا نفاقاً ، ورياءً ، وجبنا . انها « مسرحية » تعيسة تافهة .

وبما انه امبراطور ، وبما انه يؤمن بحقيقة لا تدحض ، فإنه مزدوج الحرية . إنه حرّ في فرض الحقيقة على رعيّته ، وهو حرّ في تمزيق القناع عن طمأنينتهم الزائفة كما يحلو له . وباسم الحقيقة يشرع في حرب ذهنية ، عاتية ، « نزيهة » ، على شعبه . فهو الآن رجل ذو رسالة — مربٍّ ، لا طاغية — يريد خلاص البشرية .

هذا أسهل مستويات فعل المسرحية على المشاهد ، واغناها في المؤثرات التمثيلية . فيطلق كامو العنان لضرب خلّاق رهيب من الفكاهة «السوداء» ويستخدم ، طلبا لأقصى تأثيرها ، الافعال الجنونية الغريبة التي يذكرها سوطونيوس . الموقف الدرامي بسيط وديناميته اصيلة . فهناك من ناحية النبلاء ، وهم نماذج اكثر منهم شخصيات ، رجال من قش يجسدون مواقف الاستقامة والرضا عن النفس التي يقفها المواطنون الصالحون ؛ وهناك من ناحية اخرى الامبراطور المطلق القوة ، الذي يشرع في تحدّي الأصالة في مواقفهم ، وإطلاعهم على الحقيقة . والمشاهد أميل في البداية الى ان يكون من جانب الامبراطور ، من جانب حقيقته إزاء زيفهم . ولكن اذ يتغير المنظور يهجر المشاهد كاليغولا على مضض ، دون أن ينضم الى جماعة النبلاء .

اسلوب كاليغولا في « التربية » هو الطريقة المباشرة . اذ انه يهيّىء ، كهاملت ، مسرحية ضمن مسرحية ، ويستأثر بالدور الرئيسي لكي يشخّص حقيقته ، متخذا لنفسه هيئة « الآلهة الحمقاء التي لا يفهمها احد » . أما

لرعاياه فلا يترك الا دوراً واحداً هو دور الضحية ، ويبحث في وجوههم المعذّبة عن الرعب الذي يبغي هو الفرار منه . ويروح في مشهد تلو مشهد يمثل محاكاة ساخرة مزدوجة ، يجتمع فيها الهوج والجريمة : محاكاة العمل العبثي في المؤسسات الاجتماعية ، ومحاكاة عمل القدر الـذي لا يقل عنها عبثا . ويكسر قواعد اللعبتين كلها حين يطبق نظامه اعتباطيا في كل ميادين الحياة ، من أصول المائدة إلى شعائر الدين . طبيعة الاشياء تنص على أن الناس جميعاً حكم عليهم بالموت : إذن ، فالناس جميعاً بموجب لغة المجتمع القانونية ، آثمون * . هـذه اولى البديهيات التـي يعتمدها كاليغـولا . الامبراطور يمثّل طبيعة الأشياء ، اذن فرعايا كاليغولا كلهم آثمون ، وله أن يعاملهم كيفما شاء . وهو يزعم أنه يكتب « رسالة في الاعدام » يعالج فيها تفاصيل هذا الموضوع اللطيف !

ولتطبيق نظريته عملياً يهيّيء خطة ملأى بنزوات التحقـير والقسوة والقتل ، يجهز من اجلها المسرح ، ويفعل ما يشاء ، ويغير القواعد والأصول حسبما يريد . فيأخذ زوجة احد النبلاء امام عينيه وكأنه يأخذ كأسا من الخمر . يصادر الأملاك ، ويفرض على الأشراف واجبات مزرية ، ويمثّـل فينوس في حفلة دينية ساخرة ، ويروح دوماً يأمر بالتعذيب والموت .

ونرى كاليغولا على المسرح ، فصلاً بعـد فصل ، يحطم بغير مبـالاة افتراض النبلاء الضمني بأن الحياة ، اذا دبّر المرء امرها وفق قواعد معطاة ، فانها ستكون فاضلة ومأمونة . فاذا كانوا قبـل « اكتشاف » الامبراطور يعيشون في حالة لا بأس بها من الرضا الاعمى بصدد مصيرهم ، فقد ُقذف بهم الآن في عالم آليّته الاعتباطية عاتية فتاكة ، فلا يقدرون ان يتحملوه . ومن مستهلّ الفصل الثاني تنشأ موجة من التمرّد : فالنبلاء برفضهم دور الضحية الذي ُجعل من نصيبهم لا بحكم الطبيعة بل بحكم رجل مثلهم هو

* هـذا في الواقـع تبسيط مبـالغ فيـه للمنطق الكامن وراء الفكرة المسيحيـة القائلـة بخطيئة الانسان الاصلية .

ملكهم ، يصبحون في النهاية متسردين . لقد تحطمت قناعتهم ، وغدا حكم كاليغولا أمراً لا يطاق ، وشارف دوره التربوي على النهاية .

بيد ان هذه ليست الا الخطوط العريضة للفعل . ولعل الضعف في هذه المسرحية التي لولاه لكانت قوية وأصيلة أن لا تناسب فيها بين القوة المسرحية في الفرجة الظاهرة ـــ تسخيف الأشراف وإعادة تثقيفهم على نحو أبسط مما ينبغي — وبين الدراما الداخلية المأساوية التي هي موازية لها . وبذا قد لا نرى الصراع الحقيقي والمأساة الحقيقية ، التي هي شخصية اكثر منها اجتماعية . فلبّ المسرحية يجب ان نبحث عنه في علاقة كاليغولا بنفسه وبأولئك الذين هم من فضيلته : اصدقائه هليكون وسكيبيـــو وكيريا ، وخليلته سيزونيا . هم وحدهم يشاركونه درامته الداخلية ولسوف يهجرونه واحداً تلو الآخر اذ يتخطاهم جميعاً الى ان لا يبقـى ما يواجهه سوى وحشته الساحقة . مأساته الداخلية تشير اليها ايماءتان رمزيتان : في نهايـــة الفصل الاول يمسح عن المرآة صورته الماضية ؛ وفي ختام المسرحية يكسر المرآة وما تعكسه من صورة لا تطاق . وهكذا فانه ، قبل اغتياله على ايدي رعاياه واصدقائه السابقين ، يعترف بتحطيم ذاته .

« لم تعرف بعد أعداءك الحقيقيين » ، يقول له كيريا في بداية الفصل الثاني ، حين يشرع النبلاء في التآمر على مقتله . علينا ان نتمعن في اصدقاء كاليغولا لندرك فعل المسرحية ومرماها الحقيقيَّين . لقـد كشف مـوت دروسيلا لكاليغولا ان الناس يموتون وهم اشقياء . في عالم يسوده الموت ما السعادة الانسانية إلا وهماً ، لأن الحياة الانسانية فقدت قيمتها . فلا بد لكاليغولا اذن ، لكي يبقى حيا ، مـن شيء يتخطى الحيـاة ـــ القسر ، المستحيل ـــ فيعهد لهليكون بمهمـة الحصول على القمر . وعـدو النبلاء الحقيقي كامن في منطق هذه النتيجة : يقول كيريا منذراً إن كاليغولا رجل تحفزه عاطفة رفيعة جداً ، فتاكة جداً ، هي « فلسفة لا اعتراضات فيها » تنفي الانسان والعالم . وكاليغولا « هو الفنان الوحيد الذي خلق انسجاما

بين فكره وفعله » . وهنا تكمن قوته والفتنة التي تشعّ منه ، ومغزاه . انه الامبراطور المجنون الذي ، في نظر كامو ، جعل نفسه سيد عصر ــ هو عصرنا ــ يعتبر الحياة الفردية لا شيء إذا قيست بالقمر ، والقمر يرمز الى اية حالة مثلى تتخطى حدود حياتنا الراهنة .

مشكلة كاليغولا ــ كيف يحيا المرء بلا أمل ــ يحلها بطرق شتى كل مــن هليكون ، وسيزونيا ، وسكيبيو ، وكيريا ، وهم ذواته الأخرى التي يستطيع ان يحادثها ، ولو الى حد . هليكون هو « متفرّج » كاليغولا ، وهو الذي يخفق في استحصال القمر للامبراطور ، كما انه مع سيزونيا كبير جلاوزته . وفي نسخة ١٩٥٨ من المسرحية وضّح كامو رسم شخصيته اكثر من قبل . كان عبداً أعتقه كاليغولا ، فجعل يحتقر جبن « الاحرار » الذين يسوسون الدولة ، كما يحتقر انانيتهم ولاجدواهم . فبالنسبة اليه ، تجربـة الامبراطور أمر مشروع ، اذ ان ما من شيء الاّ وهو افضل لديه مــن التفاهة والتشبث بما هو قائم .

أما سيزونيا فلا تعرف حقيقةً عدا جسدها ، وهي أمينة لهذه الحقيقة حتى الموت ــ كما هي أمينة لكاليغولا ــ وجسدها ُيعلمها منذ أوائل اللعبة بما لا يكتشفه كاليغولا إلاّ في النهاية : وهو أن مغامرة الامبراطور لا نفع منها . فتسأل : « اذا كان الشر قائما في هذه الدنيا ، لماذا نريد أن نزيــد فيه ؟ » واذا ما تحجَّج الامبراطور بأن عليه « أن يعطي المستحيل فرصة » ، اقترحت جواباً عليــه « ان الممكن ايضاً يستحق ان يعطى فرصة » . ولا مناص لثورة كاليغولا على الموت مــن أن تحطم هــذا الصوت الجسديّ الصرف ، فكاليغولا يبغض الجسد لأن الموت مكتوب عليه . ولسوف يكون آخر أفعاله خنق سيزونيا عن قصد صريح .

سكيبيو شاعر في السابعة عشرة من عمره ، تحمله ُقدماً موجة عارمة من الحب ــ حب لجمال الدنيا ، حبٌ للآخرين ، حب لكاليغولا . غير أن كاليغولا ، الذي يقتل أبا سكيبيو بدون مبرّر ، سيعلّــم الفتى قيمــة

الكراهيـــة . سكيبيو « خالص الخير » كما ان كاليغولا « خالص الشر » ، فاذا ما "أقحم في عوالم الظلم القاتمة استمد" من تجربته التزاماً عميقا لكل ما هـــو حي" في وجه كل مـــا هـــو قاتل . وهذا يحدوه الـــى الانحياز ضد الامبراطور * .

كيريا ، أشبه بكاليغولا ، « يعيش ضمن الحقيقة » دونما وهم أو أمل ، وهو وحده يقوى على مجابهة الامبراطور والخروج منها بدون اذى . لأنه يحيا في منطقة وسط بين كاليغولا وسيزونيا . فقـــد قبل لا بمعنى المـــوت فحسب بل بأن الحياة مؤكدة ايضاً . لا حاجة به إلى القمر ، وهو الذي يتحد"ى الحكمة في محاولة كاليغولا خلق الانسجام بين الفكر والفعل . ذلك لأنه يعلم بوجود عالم اسمى من عالم الفكر ــ النظام الانساني النسبـــي الذي تسود فيه « حقائق الجسد » التي تعاش ولا تبرهن . وهذه يتخطاها كاليغولا أو يحطمها في تحر"قه الى المطلق . وبما أن كيريا لا يستطيع العيش بدونها ، يغدو الامبراطور عدو"ه .

إن كيان كاليغولا ليتزعزع ويفرغ مـــن انسانيته خطوة خطوة . وفي النهاية يواجه كاليغولا ، لبرهة وجيزة ، ما قد آل اليه : لا رجلاً اسمى من البشر ، بل قشرةً خاوية ، خائفة ، يائسة ، مهجورة : كاليغولا أو حالة اللاشيئية اللاإنسانية . « أنا لا شيء ... لا شيء ، كاليغولا ، لا شيء » .

ومستويات الدراما الثلاثة — يقظة النبلاء ، رفض أصدقاء كاليغولا له ، تحطيم كاليغولا لنفسه ــ تبلغ ذروتها في الفصل الرابع عندما يدعو كاليغولا الشعراء الى المسابقة : « الموضوع : حد الموت — الزمن ، دقيقة واحدة » . وبعد محاولات شعرية ساخرة عديدة ، يتمتع بها كامو كمؤلف ، يأتي سكيبيو بقصيدته عن الموت :

تقصّي سعادةٍ تجعل الناس أنقياء ،

---

* في نسخة ١٩٤٥ من المسرحية نجد ان سكيبيو هو احد قتلة كاليغولا . اما في نسخـــة ١٩٥٨ ، فانه يغادر روما مجروح النفس ، عاجزا عن قتل صديقه الســابق .

سماء تنضح بضياء الشمس ،

احتفالات هوجاء فريدة ، نشوتي بلا أمل .

إن المسرحية كلها في الواقع تأويل درامي لهذا الموضوع . وكاليغولا بالذات انما هو ، عن طريق خفي ، حليف قوى الحياة الزاخرة هذه التي ينفيها ، مطلقا اياها في النبلاء ، ومتغاضيا عنها عندما يلقاها في سكيبيو وكيريا . فالمسرحية نفسها صرخة إنذار وصيحة للوعي ، لما يراه كامو في خدرنا من مرض القلب والعقل الذي قد يؤدي بنا الى بيع حقنا الانساني بالولادة مقابل وهم من اوهامنا الذهنية نسمّيه بالطمأنينة . فكامو يتحدّانا من خلال كاليغولا لكي نفكّر . ولكن لعلّه من الغلوّ أن يُطلب الى المشاهد ان ينتقل ، على غير ما استعداد ، الى هذا العالم الذهني المعقّد . ومع ذلك ، فان المرء لن ينسى بسهولة كاليغولا وتجربته المرّة ، ولا الثمن الذي يدفعه : « لم اسلك السبيل الصحيح . لم أنجز شيئا : لم تكن حريّتي من النوع الصحيح » . إن لهذه المسرحية ، بأوجهها الكثيرة ، مكانة عالية بين ما يقدمه المسرح المعاصر . فطريق التاريخ منذ اواخر عام ١٩٣٨ قد اتبع شكل الفعل الذي يقوم به كاليغولا هنا ، بحيث نجد أن لكلمات الامبراطور رنين النبوة : « ما زلت حيا » .

و « الحصار » تُسقط على المسرح ، بمنظور أعرض وبمؤثرات أضخم ، الوقع الظاهري لتجربة اجتماعية أشبه بتجربة كاليغولا . ففي كلتا المسرحيتين نجد ان الموضوع هو نفسه من حيث الجوهر ، ولكن في حين أن الفعل الفردي هو المهمّ في « كاليغولا » ، فان الفعل في « الحصار » يشمل المدينة كوحدة ، إذ ينتقل كامو من مستوى ميتافيزيقي الى مستوى اجتماعي . سكّان قادش يعيشون تلقائيا امتلاء حياةٍ يتقبلونها بغير تسآل ؛ وثمة نظام اجتماعي مبهم ، تنقصه الكفاية كما يعوزه المحتوى ، يمثله المحافظ ، والقاضي ، والكنيسة . ويفرض الطاعون على قادش إدارة جماعية بيروقراطية صلبة ، هي نظام اجتماعي ميكانيكي ، او نظام تجريدي نظري ،

يشبه القوانين الميكانيكية التي تتحكم بالكون . وكامو يسخّر بعض هذا لضحك يسير . غير أن حكم الطاعون ، كحكم كاليغولا الكيفي ، مدمّر للحياة : إنــه يلغي الحب والحرية والمخاطرة ، نسيج الحياة نفسها . فيصبح العدل انتقاماً ، والحب بغضاء ، والشرف جبناً ؛ واذ تكمم الافواه كلها يتوقف سيل الألفاظ الانسانية التي تحمل الاسئلة ، والتعليقات ، والاجوبة ، والمخاوف ، والشكوك ، والأفراح ، الى ان يبلغ اليأس بدييغو ، الطالب العاشق الشاب ، حداً يدفع بــه الى الصراخ بكلمات الثورة التي تسقط الكمامات ، وتحرر المواطنين ، وتنقذ حبه ، وتكلّفه حياته .

ففي قادش — كما في غيرها — ليست العدالة منوطة بالقاضي وحده ، ولا بالقــانون . ولا القوة بالحكومــة او التسلط . ولا الحب تحويه كلمة واحدة . هذا ما يراه ندى ، وهو العدمي ، العنصر الهدّام الأمثل ، فينحاز بحماسة الى الطاعون بكل ما في نفسه من ازدراء ، كازدراء كاليغولا ، لهذه الكيانات الوهمية اللاعقلية . وإذ ينعكس ينبوع النظام الاجتماعي ، يحل مكانه مسخ شيطاني للنظام .

عنفوان التمرد في هذه المسرحية يتجسّد في البطل دييغو ، الــذي يصبح شخصية مركزية واضحة حين ينجو من قبضة الطاعون المميتة . فيثير قوى العزيمة والحرية الكامنة في أهل قادش ، ويوقظ المواطنين من خمولهم ، ويستعيد الحياة اليهم .

فالشكل بسيط جلــي : لقد وقع سكــان المدينة ، كالنبــلاء في « كاليغولا » ، فريسة قوة سلبية باطلة المنطق ، قوة هدّامة الأصل ، هي إله كاذب ، جبّار مزيّف ، صنعه اخفاقهم في ائتمان قــوى الحياة الكريمــة الجياشة في انفسهم . ومــا خلاصهم إلا بمهاجمــة المغتصب والاعتماد علــى ايمانهم بطاقات الحب والخيال التي تضمن لهم النصر علــى سلطان العقــل المجرّد من القلب ــ هذا السلطان السلبي المدمّر .

على المشاهد ان ينظر الى الاشخاص لا كأفراد بل كقوى تجريديــة

مجسّدة ، هــذه القوى التي ينكر نــدى وجودهــا . فهي هنا في شكلها الايجابي : الشجاعة في دييغو ، مثلاً ، والحب النقي في فكتوريــا . وفي شكلها السلبي نراها تجسيدات معكوسة : القانون بلا عدالة في القاضي ، والحكومة بلا سلطة في المحافــظ ، والسلطة بلا انسانيــة في الطاعون . وحركة المسرحية نفسها تحتويها الصور المسقطة على المسرح : كالسجن وراء أبواب المدينة المغلقة ، مثلاً ، والاندفاع نحو الهواء ونور الشمس ، وتحطم اغلال العبودية الذي يصحب ثورة دييغو وانتصاره . ثمة جوّان يتصارعان ، اكثر من فكرتين محدّدتين للخير والشر .

فالجو في « الحصار » هو المهم ، كما في « كاليغولا » . والجو واسطة صعبة الاستخدام ، ولكن لم يكن ثمة ندحة لكامو من محاولة التمكن منها إن هو اراد ان يسقط على خشبة المسرح بعض ما في باله . فالخطران الاثنان اللذان يهاجمها هما اللامبالاة والتجريد ، وهما في رأيه وجهان لعدميــة كامنة ، ويسيطران على مؤسساتنا . إن اللامبالاة والتجريــد يجعلان من قيمنا الانسانيــة افكاراً جوفاء ومسوخاً صفيقة تسلّمنا تسليم الأسرى للعبث . ولذا فان المسرح يضحي بين يدي كامو مشهداً لعالــم ذهني ، والشخصيات التي تعيش حياتها القصيرة عليه هي العقــل ، والعواطف ، والقوى ، والمواقف الداخلية والخارجية ، وكلها تحاول ان تفرض شكلها الخاص على المسرحية ، خالقة بذلك وضع الفعل وديناميته الداخلية . هاتان المسرحيتان اقــرب الــى الأليغورية ، وكلتاهما ضعيفــة الصلة بالمسرحية السيكولوجية او الواقعية الرائجة اليوم والتي تعنــى ببراعة التركيب ، ولكنهما ، لما فيهما من تقنية واقعية جداً ، خارجتان عن نطاق ما يسمــى بالمسرحية الشعرية .

كلتا المسرحيتين تعالج لوناً من الاستجفاء أو الغربة ، والغربة في كلتيهما فردية واجتماعية في آن معاً . « كاليغولا » تتحول من الفردية الى الاجتماعيــة ، بينما تتحول « الحصار » مــن الاجتماعيــة الــى الفردية .

والصعوبة الدرامية في كلتا المسرحيتين هي في حضور نوعين من الناس من عيارين مختلفين : ففيا يصبح كاليغولا أقوى فأقوى ، يخفق كيريا في بلوغ القامة التي لا بد له منها كيما يقوم بدوره كمناهض لكاليغولا . والطاعون وأمين سرّه يتميزان عن الآخرين بما يلبسان من زي ، غير أن علاقاتهما بأناس كدييغو أقرب الى الازعاج ، اذ من العسير اسقاط الموت على المسرح في شكل سكرتير يحمل دفتراً مع الابقاء على جو درامي متناسق . ولكن أعسر من ذلك إسقاط أليغورية مزدوجة ، كاسقاط الطاعون مثلاً في شكل رجل بيروقراطي عادي وفي الوقت نفسه كنكبة اجتماعية تمثل الاستبداد المطلق . وما دييغو بالذات إلا تجسيداً لموقف — للقوة المناوئة لعدمية ندى ، ولكنه مع ذلك انسان يحب فكتوريا .

في كلتا هاتين المسرحيتين يقيم كامو ، عن طريق شخصيات هي في الاغلب لاانسانية ، اشكالاً من « الهذيان المنطقي » يطلق لها العنان . فيسمح لها بالتصرف اولا كأنها مستقلة بنفسها ، غير مرتبطة بواقع غير واقعها ، ثم يستمر ليبدي لنا كيف أنها تشوّه ذلك الجزء من الانسانية الذي تتجاهله وكيف أن ذلك الجزء في النهاية يقضي عليها . ولذا فان كلتا المسرحيتين تتطلب من المشاهد ، فضلاً عن ايقاف عدم التصديق طوعاً ، أن ينتبه الى أن ما يراه على المسرح يتضمن معنى يتخطاه . وهنا يترك كامو الكثير للمشاهد ، رافضاً تقرير موضوعاته في لغة عقلانية — كما يفعل سارتر مثلاً — في ثنايا الحوار . ولهذا فان للحوار ميزة لغزية تحيّرنا اول الأمر ، كهذا الحوار بين هليكون وكاليغولا عند عودة كاليغولا :

هليكون : تبدو متعبا .

كاليغولا : لقد مشيت كثيراً .

هليكون : نعم ، لقد غبت طويلاً (صمت) .

كاليغولا : كان من الصعب أن أجده .

هليكون : أن تجد ماذا ؟

كاليغولا : ما اردت .
هليكون : وما الذي اردته ؟
كاليغولا : (بلهجة تقرير عادية) القمر .
هليكون : ماذا ؟
كاليغولا : نعم . اردت القمر .
هليكون : ها !

هذا الكلام بما فيه من لاأبالية تقريرية حوار ممتاز ، ولكنه بالنسبة الى معناه يتحرك بأسرع مما يتوقع المشاهد غير المهيأ ، ولذا فقد يطبع عليه لبرهة معناه واتصاله بما يجري على المسرح . ليس الحوار ، عند كامو ، تفسيراً للفعل . فهو لا يمكن فصله عنه ولكنه ليس تعقيباً عليه . ولكي يفهم المتفرج الحوار عليه اولاً أن يفقه المسرحية بكلّيتها ثم يسير في متعرج ذهني يعيّنه المؤلف . وهذا المسير لن يؤدي الى مناقشة الافكار وحسب — فذلك نسبياً سهل ومألوف — بل الى تصوير قضايا تمسّ تجربة للحياة لا يمكن الافصاح عنها بمجرد الخطأ والصواب . في « كاليغولا » و « الحصار » ، قد تكون الفرجة نفسها ، برغم إقلاقها لنا بالنسبة الى ما دأبنا عليه في المسرح ، من الغنى بحيث تأسر اهتمام المشاهد في اثناء التمثيل . غير ان هذا لا ينطبق على « سوء التفاهم » و « العادلون » .

« سوء التفاهم » رمزية صرف . النزل المحاط بالبرّ من كل جانب في وسط اوروبا ، حيث تقوم الأم وابنتها بمهمة القتل التي فرضتاه على نفسيهما ؛ الخادم الصامت ؛ الابن جان ، الذي يأتي بثروة من الحب والحياة تتمثل في زوجته وماله وسعادته — كل هذه رمزية اكثر منها انسانية . إلا أن ماريا ، زوجة الابن ، تبدو انسانة عادية ، وجان بالذات يتنقل بين المستويين او البعدين اللذين في المسرحية ، بين الانساني والرمزي . ولكن مغامرة جان هي التي تهيّىء المعنى الذي وراء ما نرى — وهو معنى لا نفقهه بسهولة او بسرعة .

اذا تناولنا « سوء التفاهم » مـن وجهة نظر المسرحية السيكولوجية ذات العقدة المتينة ، وهي وجهة نظر واقعية ، نجد أنها تخفق في الجواب على سؤال واحد : ما السبب في أن جان هجر النزل وأمه واخته بادىء الأمر ؟ المسرحية السيكولوجية لن تترك سؤالاً كهذا من غير جواب . إن كامو لا يعلّل غياب جان الطويل ، ولا يفسر تفسيراً شافيا سبب عودته . ولئن يقل جان انه ادرك أن اهله بعد موت ابيه في حاجة اليه ، فان ذلك لا يتفق وسلسلة الجرائم المرهقة التي استمرت بها الأم وابنتها هذه المدة الطويلة . ويشعر المرء أن الأب المتوفّى اقحمه المؤلف طلبا لتبرير معقول كما في مسرحية العقدة المحبوكة ، حيث يعطى كل شيء تبريراً منطقيا . أما في تركيب المسرحية الرمزي ، فما ذلـك الا تفصيلاً غير وارد . في « سوء التفاهم » ليس ثمة ما يمكن تفسيره او ما هو في حاجة الى تفسير . انها ليست مسرحية سيكولوجية .

في الفصل الاول من « سوء التفاهم » نرى القوتين اللتين ستدفعان بالمشاركين الأربعة الى الفاجعة . الاولى هي « جهاز » القتل الذي يبدأ بالحركة تلقائياً حال وصول الغريب :

مارتا : ماما ، يجب ان نقتله .

الأم : طبعا يجب ان نقتله .

مارتا : لهجتك غريبة .

الأم : صحيح ، أنا متعبة . وما اتمناه هو أن يكون هذا ، على الأقل ، آخر من نقتل . القتل متعب جداً . ومع أنه لا يهمني أن أموت مشرفة على البحـر او في الوسط مـن فلواتنا ، أرجو اننـا سنستطيع فيما بعد أن نرحل معاً .

مارتا : سنرحل ، وستكون تلك لحظة رائعة ! ابذلي شيئاً من الجهد يا أماه ، فما علينا أن نفعله قليل . انت تعلمين أن الأمر لا يعتبر

حتى قتلاً . سيشرب الشاي ، وينام ، ونحمله وهو بعد حيّ
الى النهر .

وفي اثناء ذلك يكون جان منهمكا في تنفيذ خطته هو . « لقد جئت هنا لأحضر مالي ، وان استطعت سعادتي » . ولكن لا جواب لديه على ما تسأله زوجته ماريا ، فتقول هذه : « هناك طريقة واحدة ، لا غير . وهي أن تفعل ما يفعله اول قادم ، اذ يقول : ها أنا قد جئت ! أن تجعل القلب يتكلم » .

جان : ليس القلب بهذه البساطة .

ماريا : ولكنه لا يستعمل الا كلمات بسيطة . وهل من الصعب أن تقول : « أنا ابنك ، وهذه زوجتي . لقد عشت معها في بلد احببناه ، يواجه البحر والشمس . ولكن سعادتي كانت ناقصة ، فأنا اليوم بحاجة اليكما » .

جان : كوني منصفة يا ماريا . أنا لست بحاجة اليهما . ولكنني اعرف انهما ولا ريب بحاجة اليّ وأن المرء لا يبقى وحيداً أبدا .

جان ، كأخته مارتا ، يفكر بلغة الواجب . لقد عاد « ليجد أمه ووطنه » شريطة أن تتبيّنه عائلته حال رؤيته . والتبين هو حلّ الأزمة في عدد لا يحصى من المسرحيات : تبين وضع البطل الحقيقي في المأساة ، وتبين الهويّة في الملهاة . أما جان ، اذ يُخدّر بالشاي الذي تقدمه له أخته ، فلن يعرف وضعه الحقيقي ولا مصيره . ومارتا وأمها لن تتبيّنا هويّة جان إلا بعد موته ، فتدركان ، وقد فات الأوان ، السخرية المأساوية في وضعهما . ولكن التبين هنا عن طريق علامة خارجية — جواز السفر في هذه الحالة — يبدو غريبا عن روح المسرحية ، التي تتوازن قلقة بين تشوّف يعتمد تطوراً خطراً نحو اكتشاف الحقيقة، وبين تبين بالصدفة عن طريق علامة ما خارجية.

من السهل تتبع حركة المسرحية حرفياً . فمارتا دون ان تدري

تضحّي بأخيها من اجل حلمها بالسعادة وتفقد كل شيء : حلمها وأخاها وحب امها ورغبتها في الحياة . والأم ، في لحظة من لحظات الكشف اليائس ، تكتشف الحب وهي تلحق بابنها ، الذي ساعدت على قتله ، الى الموت . وجان يخفق في تقديم هدية الحب والسعادة التي أتى بها ، ويحطّم ما يشاطر زوجته ماريا من سعادة وحب . مارتا هـي التي في النهاية تستنتج من هذا المستوى الحرفي من المسرحية استنتاجاً «ميتافيزيقيا» جزئيا ، اذ تجابه قبل انتحارها ماريا المشدوهة بما حدث :

اقول لك ، لقد ُسلِبنا . ما نفع الترجّي العميق في كياننا ، واليقظة العظمى في ارواحنا ؟ ما هذا التطلع فينـا الى البحر او الى الحب ؟ إزدراء كله . زوجك الآن يعـرف الجواب ، ذلـك المستَقرّ حيث سنتكوّم كلنا في النهاية ... اعلمي أن عذابك لن يساوي الظلم الذي يعامل به الانسان . وأخيراً ، أصغي الى نصيحتي . إني مدينة اليك على الأقل ببعض النصح ، بعد أن قتلت زوجك .

التمسي من الله أن يجعلك كالحجر . تلك هي السعادة التي يحتفظ بها لنفسه ، تلك هي السعادة الحقة الوحيدة . افعلي كما يفعل ، سدّي اذنيك عن كل صراخ ، وكوني كالحجر ما دام ذلك بعد ممكنا . ولكن إن كنتِ أجبن من ان تدخلي ذلك السلام الضرير ، تعالي شاركينا منزلنا . وداعاً يا أختاه ! كل شيء سهل ، كما ترين . لك ان تختاري بين هناءة الحصى البليدة وبين فراش الطين حيث نحن في انتظارك .

وفيما تصرخ ماريا تستغيث الله في فجيعتها يأتيها جوابها الوحيد من الخادم العجوز الذي يجد صوتاً ليقول أخيراً : كلاّ !

بيد أن هذا ليس بالمعنى الأخير الذي تنطوي عليه المسرحية . فالمعنى يحتويه تطور الفعل . إنه غامض صعب الايجاد ولا يتفق الاتفاق كله مع تأويل مارتا . النهاية بالطبع تبقى على حالها : والتماس ماريا وحيا عجائبيا من وراء الرقعة الانسانية يبقى مرفوضا . والمصاب الذي لا يعرف السلوان لا

يتغيّر : فمارتا وجان وأمهما قد ماتوا ، و « سُلبوا » معنى أفعالهم . ولكن عند كل منعطف من المسرحية كان بالامكان ان تقال كلمة او لا تقال ، أن تصدر حركة او لا تصدر ، فيتغير مجرى الاحداث — بقدر ما يتسنّى له ان يتغير . « طريقتك ليست هي الصحيحة » صاحت ماريا لجان . ولا طريقة مارتا هي الصحيحة . لمَ لم يلقِ أحـد نظرة على جواز السفر ؟ كان بوسع الأم ان تأتي قبل الاوان وترفع كوب الشاي المخدَّر . ومارتا كانت ربما تتردد لو لم يذكر جان البلاد المشرقة التي جاء منها . وجان كان بامكانه أن يفصح عن هويته .

وتركيب المسرحية ذاته يعتمد على السخرية الدرامية ومنطوياتهـا تحملها حركتها العمياء الغريبة ، « الصدفة العشواء اللامنطقية » التي كتب عنها شبنغلر . « سأعتمد على طاقة الأشياء » ـــ قالها جـان في البداية ، مطمئنا الى انه الابن والأخ ، وأن قصده كريم ، وان الغريب « مع الزمن » سيعرف أهله أنه ولدهم . غير أن طاقة الأشياء لا اعتماد عليها ، وجان الذي « لا يريد العجلة » قد جاء متأخرا جدا . وسبيل القتل لا يسير الا في اتجاه واحد ، ولا يسمح بأية عودة . إن جان يتجاهل الحقيقة التي تجابهه . فمن الواضح ان المأساة هنـا قـد صُوّرت على أنهـا مأساة وضع ، والوضع مأساوي لأنه ربما كان في المقدور أن يوجد سبيـل ثالث لا تنطوي عليـه « طاقة الأشياء » ، طاقة القصور الذاتي الكابوسية ، ولا طاقة إرادة مارتا .

طوال المسرحية نجد ان « الصدفـة العشواء اللامنطقيـة » تقابلها « حقيقة القلب » ، وهي حقيقة مغمغمة ، لا يكـاد يتنبه اليها او يفهمهـا أحد ، ينجم عنها انطباع بالبطء والخيبة . وهي توحي بأن ثمة ربما حلاً آخر غير الحلّين اللذين تقترحهما مارتا عندما تخفق محاولتها ـــ خياراً آخر غير عدم اكتراث الحجارة أو اليأس الذي يؤدّي الى الانتحار ، خياراً صادراً عن القلب .

إن المرء ليستشعر من خلال المسرحية التباريـح الشخصية وسنـي

الأربعينيات المظلمة عندما غدت اوروبا ، كنزل كامو الغادر ، داراً للجثث ، أمّاً تنحر أبناءها وهي متعبة ، تهلوسها احلام سعادة قادمة . وازاء حماسة اولادها المحببين الذين جاؤوا لانقاذها بمثل الحب والسعادة لم يكن جوابها إلاّ عـن طريق الموت . خرافـة النزل التي تأتينا في البداية نخلّفها وراءنا بعيداً اذ نروح تتخبّط بحثا عن معنى يحجبه الصمت الذي يرسمه الحوار ولا يقطعه أبداً ــ وهذا بحد ذاته عمل هائل .

ان تكوين المسرحية قـوي ّ وجوهـا ً مهلوس ، إلاّ أن اشخاصها وعقدتها لا تحدد بالضبط اشكال الاسئلة التي تثيرها . الوضع والحوار غير متكاملين تماماً ، وإن يكن في الالفاظ ــ لاسيما الفاظ مارتا ــ رنيناً وتوترا خليقين بالمأساة . جان وماريا — وبخاصة ماريا — غير ُمقنعين تماماً ، ومعنى حديثهما في مطلع المسرحية ، اذ يشير الى عقدة وراء العقدة ، يبدو أقرب الى الافتعال . أما الأم وابنتها مارتا فتهيمنان على المسرحيـة كشخصـين ُمقنَّعين ، يتضاءل ازاءهما جان وماريا الى قامة غير وافية .

وتكاد تكون « العـادلون » « سوء تفاهم » أخرى يقدمها المؤلف بلغة العمل السياسي الملموس . فيانك أشبه بجان ، ودورا أشبه بمارتا التي تقتل الزوجة ماريا التي كان بالامكان ان تكون هي إياها . ان الجمهـور العادي الذي دأب على الذهاب الى المسرح قـد يرى ُلب الفعل ، الظاهر جداً ، أمرا تجريديا أكاديميا : هل بوسع انسان ما أن يقتل انساناً آخر عن قصد من اجل صالح الانسانية في المستقبل ؟ هـذا السؤال اجاب عليـه ارهابيو سافنكـوف ، و « العادلـون » تناقش هذا الجـواب . فكما في مذكرات سافنكوف ، تتقصّى المسرحية مصير يانك ، واختياراته المتعاقبة في مواقف متعاقبة ، وكل اختيار له ُيناقَش مناقشة صريحة على المسرح : فاختيار الارهاب هو موضوع النقاش بين يانك وستيبان وبين دورا ويانك في المشاهد الأولى من المسرحية ؛ وحدود الارهـاب موضوع النقاش بين جماعة الارهابيين بعد اخفاق يانك في القاء القنبلة اول مرة ؛ كما تجري مناقشة

علاقة الارهابي بالمجتمع والقانون والدين في مشهد السجن ؛ وأخيراً أثر إعدام الارهابي في أنفس رفاقه . انها مسرحية مشكلة ، ولا ريب ، والمواقف فيها عديدة لا مجرد موقف واحد ــ وهذا ضعفهـا الأساسي . ولكنّ في منطوياتها موضوعاً لو كان أقوى لربط بـين المواقف المتعاقبة ومدّهـا بدينامية داخلية : تطور دورا المأساوي .

ولا شك في أن تمسك كامو بنص مذكرات سافنكوف أعاق معالجتـه لدورا ، ومع ذلك فان دورا هي التي تحمل ، عمقاً ، الموضـوع المأساوي الذي لا ينتمي الـى سافنكوف بل الى كامو . ولا يبـرز هذا الموضوع بوضوح إلا في نهاية المسرحية ، عندما تخترق فكرة موت يانك كيان دورا . هل ان موت يانك ، المتوقّع والمسلّم به ، يبرّره فعلاً ذلك الأمل المجرّد بمستقبل افضل لروسيا ؟ إن الوقع المباشر لموته يـؤدّي الى افراغ صدر دورا من الأمل ، الى جرّها بعيداً عن عالم يانك ، عالم المحبة والاخوة ، الى عالم ستيبان المظلم ، عالم الحقد والانتقام . لقـد دخلت دورا نـزل « سوء التفاهم » الرهيب ، ولسوف تقتفي خطوات مارتا .

إلاّ أن المسرحية ، اذ تنسو موقفاً بعد موقف ، تثير جهراً اسئلـة عدة ينطوي عليها عنوانها « العادلون » . فحتى نهاية الفصل الثالث والقاء القنبلة ، يجري نقاش السؤال من وجهة نظر الارهابيين : روسيا وشعبها يعانيان الظلم ، والمعاناة لا تطاق . والكل متفق على أن الغراندوق ، الذي يتجسد فيه الظلم ، يجب ان يموت ، لأن قتل الغراندوق خطوة نحو اقامة العدل . إذن ، فالعادلون قد حكموا وأدانوا : الغراندوق مذنب ، والحكم بموته له تبريره .

ولكن المشكلة تتحول من المنطق الى الاخلاق : فبالنسبة الى يانك ، انما الظلم يُكافح باسم الحيـاة والحب والسعادة للجميع . أما بالنسبة الى ستيبان ، الذي قد خرج للتوّ من السجن حيث كان ضحية القانون ، فالظلم

يجب ان يكافح باسم الحقد والانتقام . بالنسبة الى يانك ودورا ، بالرغم من ضرورة موت الغراندوق ، فان القتل شرّ ، ومن يقتل انما يتواطأ مع الظلم. والقاتل مجرم ، ولذا فـان عليه ان يموت ، غـير انه قاضي نفسه وجلاّدها معاً ، وهذه التضحية المزدوجة تنقذ فعله من وصمة الاستهتار الانساني . ولكن بالنسبة الى ستيبان ، لقد أدين الغراندوق عدلاً ، وموته لن يكون مثار الحسّ بالذنب بل الفرح . ان يانك ودورا يحترمان الانسان الكامن في التجريد . أما ستيبان فلا يشعر نحوه إلاّ بالازدراء .

النقاش الثاني ، المركّز على رفض يانك قتل الطفلين ، إن هو الا امتداد للنقاش الاول ، ويصوّر من جديد مشكلة المسؤولية الفردية لدى « القضاة العادلين » وطبيعة الحكم الذي يصدرونه . فقتل الاطفال ، في رأي يانك ، فعل مليء بالظلم الاجتماعي والانساني معاً ، وهذا يحوّل فعلته الشاقة من أجل العدالة الى جريمة قتل . ولكن ستيبان يرى أن مجرد طفلين يقفان في سبيل العدالة أمر لا قيمة له . وهو يرى أن شعور يانك بالمسؤولية يجب ألا يتجه اولاً نحو الكائنات الانسانية بل نحو النتائج .

وبعد القاء القنبلة يتحوّل الضوء ، كما حدث في « الغريب » ، فيسلّط على اشكال العدل الاجتماعية القائمة ، ويستمر النقاش فيما تروح شرائع العدل المختلفة تتضارب . أولا يقف فوكا وجهاً لوجه إزاء يانك . فوكا مجرم سجين قتل ثلاثة رجال في نوبة من السكر ، وهو الجلاّد الآن ، وكل إعدام يقوم به يلغي سنة من محكوميته . السخرية هنا ظاهرة ولعلها مفتعلة بعض الشيء . يعترف يانك ان فوكا ـــ حتى في الجريمة ـــ هو أخوه ، غير انه يرفض زعم فوكا بأنهما اخوان كجلاّدين . وسلوكه يؤكد على موقفه ، لأنه يرفض التحجج بما قد ينجّيه ويذهب الى موته طائعاً .

وسكوراتوف ، مدير الشرطة ، هو ستيبان آخر وقد استمر به الزمن . « يبدأ المرء بطلب العدالة ، وينتهي الى تنظيم جهاز للشرطة » ، هذا ما يقوله عندما يقابل يانك . والجدل معه يهيىء الجمهور لدخول

الغراندوقة ، المسيحية المؤمنة ، واذا سكوراتوف يتخلّى عن الوجه النظري للمشكلة ، ويصفها بلغة من التحطيم الجسدي الدموي :

كالياييف : القيت قنبلة في وجه الطغيان .

سكوراتوف : لا شك . ولكن الذي تلقاها رجل ...

كالياييف : لقد نفذت قراراً .

سكوراتوف : لا شك ، لا شك . لا اعتراض لدينا على القرار . وما هذا الذي نسميه قرارا ؟ انه كلمة يستطيع المرء ان يجادل حولها ليلة بعد ليلة . أما الـذي لا يروقنا ... لا ، لن ترضى عن الكلمة ... أنقول انه طريقة الهواة في ما فعلت ، عدم أناقته . كانت النتائـج صريحة لا شك فيها . لقد رآها الجميع . سل الغراندوقة . أعني ، كان هناك دم ، دم كثير .

العـدالة بالنسبة الى سكوراتوف قضيـة مظاهـر : الـدم « أمر غـير أنيق » ، والافكار تقيم في عالم أمين الجانب خاص بهـا . إن المهم لـدى سكوراتوف هو أن يلعب كالياييف اللعبة حسب الاصول : عليه أن يعترف بأنه مذنب . فاذا ندم وكفَّر عما فعل باخبار الشرطة عن تفاصيل المنظمة ، فاز بالرحمة . ففي نظام القيم لديه ، يكون المقتـرَب الديني للمشكلة مجرد عون للشرطة . اقتراحه الموضوعي يرفضه كالياييف بعنف ولكنه قبل مغادرته يطلق سهماً أخيراً : « اذا لم تكن فكرتك من القوة بحيث تدفعك الى قتل الاطفال ، فهل تبرّر لك قتل غراندوق من أجلها ؟ » إنه مثل ستيبان ، عاجز عن رؤية القيمة في وضع حدّ معيَّن .

ولكن يانك كالياييف يجابه لاول مرة العقابيل الانسانية لجريمته وعبثيتها الاساسية عندما تأتي الغراندوقة لمقابلته ، إذ تقـول له إن الرجل الـذي اغتاله كان رجلاً يأخذه النعاس بعد الغداء ويتحدث عن العدالة كما يتحدث كالياييف ، في حين ان الاطفال الذين وفّر حياتهم ليسوا أبرياء ، بل هم قساة

القلوب يخشون الفقراء . وهكذا يحلّ موضوع انعدام العدالة محل موضوع العدل : « لا ريب انك انت ايضاً غير عادل . الدنيا صحراء مقفرة ، » تقول الغراندوقة . ولخطيئة الانسان الكونية هذه تلتمس من الله المغفرة والقسطاس ؛ إلا أنها في هذه الخطيئة الكونية تغرق قوة كالياييف الوحيدة : شعوره بالمسؤولية الشخصية . فالشعور بالمسؤولية الشخصية ، لا بالذنب والخطيئة ، هو الذي يفضي بكالياييف الى موت خليق برجل ، واحترامه لنفسه هو القوة التي تمدّه بالايمان بوحدته مع جماعته . لقد خلص كالياييف من الآلية الاجتماعية الصمّاء التي في القتل والثأر ، وهي التي يجسّدها ستيبان وسكوراتوف . انه يحيا ، ويقتل ، ويموت ، دون احتقار . هنا تكمن قيمة المسرحية « المثالية » . وكما أشار كامو في احدى مقالاته ، ثمة بون شاسع بين رجل ككالياييف وبين المنظمين البيروقراطيين للقتل الجماعي في عصرنا ممن لا يعرفون القلق .

« العادلون » ، كرفيقتها « سوء التفاهم » ، قد لا تبدو اول الامر أنها ممتلئة بالحياة عندما تعرض على المسرح ، ولكن ما من ريب في أنها تحيا بكامل قوتها في عالم البير كامو . إنها من بعض النواحي تصور أوضح مما تصور أيّ من المسرحيات الثلاث الأُخَر القضايا التي يثيرها كامو وتقلق باله . إن أعظم مأساة لأي انسان في عالم كامو المسرحي ، كاليغولا كان أم مارتا أم كالياييف ، هو أن يجعل من هذه الدنيا « صحراء مقفرة » ، أي أن يحطّم من الحياة ذلك الجزء الذي يمثل الفرح والحب أو ، في حالة الطغيان الاجتماعي كطغيان الطاعون ، أن يجعل التنعّم بالفرح والحب يقارب المستحيل . والخطأ المأساوي الثاني هو التخلي عن هذا الذي يعطي الانسان كرامته : شعوره بالمسؤولية . في كل مسرحية ثمة تدمير من هذا القبيل في الاساس من الفعل . فاذا ما انعكس الشعور بالمسؤولية اصبح شعوراً بالجرم ، وهذا يجرّ في أعقابه القاضي ومن ثمّ المهانة الجماعية واللامسؤولية الجماعية . والاشكال التي قد تتلبسها الثورة فيها خطر مأساوي ، في هذه

الحالة من العزلة واللامسؤولية ، حين تنجم الثورة عن تطلع الانسان الى السعادة والتماسك ، كما في الاشكال الشاذة التي نراها في « هذيان كاليغولا المنطقي » ، أو حلم مارتا الفتاك عن جنة عدن تسعى اليهـا . ثورة كهذه تنتهي الى تدمير الآخرين وإفناء الذات .

ان المجتمع الذي يهاجمه الطاعـون أو يتحداه كاليغولا او كاليايف يبدو غير واعٍ للاخطار المميتة الكامنة في تركيبه . عن طريق هذه المسرحيات نرى ان كامو يهاجم مجتمعاً يستخدم ، في رأيـه ، ثلاثة اشكـال رئيسية للاقناع ، كلها تؤدي الى اللامسؤولية : التعمية ، والمعجـزة ، والسلطة التجريديـة .

وتتحرك شخصيـات كامو بين طرفـين : لامسؤولية رجـل كفوكا والشذوذ الوحشي في شخص ككاليغولا أو مارتا . وتماوجات المسرحيـة تعكس تجربـة هؤلاء الافراد المبرّحة وهـم يقيسون المسافة بين مطامحهم والوقائع التي يقدمها المجتمع والكون معاً .

والصراع ، جوهريا ، صراع داخلي ، اذ يكافـح القلب والعقل في محاولتهما بلوغ اتفاق بينهما . والعقل هو الذي ، في كل مسرحية ، يـأتي بالنتيجة التي تبدأ الفعل : العقل بمنطقه المطلقيّ المستبد الذي يقيم محكمته الخاصة ويحاول أن يفرض على الواقع عالم المؤكّدات المتماسك حيث يحس بالراحة والتبرير . فكاليغولا أو الطاعون يحاول ان يحقق هذا التحول . ولما كان الناس كلهم يتهربون جزئيا من هذا المنطق الذي لا يدحض ، فان الناس كلهم في نظره مذنبون .

هذا الشذوذ الفكري هـو ما كافحه كامو ، كما كافـح أيضاً الحل الاجتماعي الذي يقدّمـه بعض الذين يدعون الى العـودة الى المسيحية ، الحل الذي يقـترحه المفتش الاعظم في روايـة دوستويفسكي « الاخوة كارامازوف » . « لقد رفعت الاناس وعلمتهم الكبرياء » يقول المفتش ، محاكماً السيد المسيح . وهو يقترح عكس رسالة المسيح بأن نبقي الاناس

متواضعين قانعين « بأفراح مرخَّصة » بسيطة ، ونجعلهم يعرضون عن « الطموح الداخلي العظيم » الذي تتحدث عنه مارتا . إزاء ذلك ، يقترح كامو في كل من مسرحياته أن على المرء أن « يفخر بثورته » ، على ان تكون الثورة ، كثورة دييغو ، ثورة القلب لا العقل وحده . ووراء نظام الكون وآليته التي لا تأبه بالبشر ، وراء حيثيات المنطق ، وراء الاشكال الجوفاء التي تتصف بها اللامسؤولية الاجتماعية ، ثمة امكانية لبلوغ نظام انساني يوفّق بين القلب والعقل ، بين الحق والطموح . هذا لا يمكن نقاشه ولكن يمكن ان يحياه المرء ، وكل مسرحية برهان آخر على أنه يستحيل نكرانه . هذا لا ريب هو السبب في ان عالم دوستويفسكي مدّ كامو بالعناصر التي كان بحاجة اليها اكثر من غيرها ككاتب مسرحي ، وفي أن « الممسوسون » مع « كاليغولا » أفضل مسرحياته .

ومن المحتمل أن مسرحيات كامو لن تحظى أبداً بشعبية كبيرة كمسرح، فالرؤيا التي تحاول التعبير عنها مقصورة ، ربما اكثر مما ينبغي ، على تجربة كامو الحميمة ، وقد لا تكون بيّنة في الحال للمشاهدين . وفي محاولته إعطاء المسرح لغةً يوجزها الى الضروري وحسب ، ربما أخفق أحيانا في خلق المنظورات التي يحتاج اليها المشاهد ليتعدى بحالة المسرحية النفسية واتجاهها العام ، إن لم يكن بمعناها . ومن المحتمل كذلك أن المسرح المأساوي العظيم يتطلب الاعتماد على شخصيات نصف اسطورية ، نصف تاريخية ، لا يمكن خلقها ولا يمكن التعويض عنها بالشخصية الأليغورية التي يمثلها « أيّ » انسان . وهكذا فان دورا لا يمكن أن تعادل الكترا ، ولا جان اورستيس ، كما أن المشاهد لن يتقبّل وضعهما بذلك الاستسلام نفسه .

بيد أن طبيعة المشكلة التي تثيرها مسرحيات كامو ، ونوعية اللغة ، وأصالة المواقف الدرامية ، ترتفع بها عن مستوى الآنيّ واليومي . فمن الواضح أنها لا يمليها مقترب نظريّ ، كالذي يتيح للكاتب هذه المعالجة الماهرة التي نراها في « المسرحية المشكلة » السائدة اليوم . إنها تتحرك من

المجسّد الى المجرّد ، لا بالعكس . أما اذا كان للوضع المجسّد من القوة ما يؤهله لحمل عبء الفكر ، فأمر يحتمل الجدل . فاذا أردنا أن نجد الشاشة الاكبر التي لا بد منها لاسقاط هذه المسرحيات — اكثر بكثير من الروايات — فان علينا أن نتحوّل الى مقالات كامو ، حيث نلقى تموجات فكره وتجربته توضّح وتحدّد منطويات مسرحه ، مع مداه المأساوي ومغزاه الدرامي .

١٩ مقالات في التأمل

« ليس للأساطير مجد ذاتها من وجود : انها
تنتظر منا ان نعيد تجسيدها . »

« ما عدنا نستطيع أن نختار مشكلاتنا . انها تختارنا ، واحداً تلو الآخر . فلنقبل بأن نُختار هكذا . »(1) لقد « اختارت » البير كامو مشكلات" معينة دون غيرها لا تقل عنها صلةً بزمانه . ولقد بانت له على أنها مشكلات فترته الجوهرية ، فتأمل فيها بانقطاع وحميّة نجدهما في مقالات تتفاوت طولاً وشأناً . والمقال أو التأمل الشخصي ، كشكل من اشكال التعبير ، أمر أساسي لدى كامو بحيث أنه حتى افتتاحياته القصيرة تنحو منحاه . ولكن اذا قصرنا همّنا على المقالات الرئيسية — « اسطورة سيزيف » و « المتمرد » ، والمقالات الثانية في « الصيف » — فاننا نستشف استعمالين مختلفين لهذا الشكل من الكتابة : المقالات التي ينير فيها مواقف فكرية معينة ، مبدياً اتجاه تفكيره الاساسي ، والمقالات التي يلاحق فيها تأملات غنائية من النوع الذي نجح فيه في كتاب « اعراس » .

غير أن مقالات كامو كلها تتسم بالعاطفة الشخصية ، بالصور المتكررة نفسها ، والاستغراقات الفكرية نفسها . وحتى مقاله « تأملات حول

المقصلة » (٣) ، الذي يبدو موضوعياً في ظاهره ، مشحون بمحتوى عاطفي يعود الى شبابه الباكر . ان المقصلة ، والحكم بالاعدام ، من موضوعات كتاباته الاساسية . ومقالاته تحوي سجلاً لحياة داخلية عرفها رجل أدّت به ردود الفعل الجامحة تجاه العالم المحيط به الى انتقاء موضوعات معينة ، مقلصا على نحو درامي كل المشكلات الى بضعة « معطيات » . وثمة ضمن المقال قناعة داخلية تقيم العلائق ، المنطقية والخيالية معاً ، وتدفع بالفكر الى نتيجة سبق أن تضمنتها العاطفة القاهرة منذ البداية .

من الخطل أن تنشد نظاماً منطقيا للتعليل المجرّد في كتابات كامو . إنه هو نفسه يتحدث عن أمور اليقين والقناعة والمعتقد . وتأملاته جميعها ، في جوهرها ، غنائية وبليغة ، وإن يكن بعضها أميل الى التدليل . واذا اخطأ المنطق العاطفي الحارّ ، كان جسيم الخطأ ، كما يعترف كامو . فعندما قامت محاكات المتعاونين مع الالمان ، في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وجعلته مناقشة موضوع « العدالة أو الرحمة » يعارض فرانسوا مورياك ، استطاع عندها أن يبرّر موقفا اعترف فيما بعد بأنه كان مبنيا على العاطفة لا العقل ، مما أسف له . وبعض أعماله ، وبخاصة مسرحياته الاولى و « المتمرد » ، يدور بصورة غير مباشرة حول مخاطر هذا اللون من المنطق ، ولعل ذلك يبدي مقدار ما كانت هذه المخاطر مألوفة لدى كامو .

ولكن هذا هو السبب أيضاً في أن كامو استطاع ان ينتقي بضع صور أو مصطلحات اساسية ، كانت نقداً متداولاً في لغة عصره الفكرية ، ويشحنها بعنف من لدنه ، مستقطبا بذلك بعض الفرضيات الفكرية الرئيسية التي من شأنها أن تغذّي ما لدى القارىء العادي من أفكار ضبابية . فكلمة « عبث » * مثلاً ، بكل معانيها من استعمالها اليومي

* l'absurde بالفرنسية او absurd بالانجليزية ، وقد استعملت بالعربية ، كمرادف لها ، « عبث » و « عبثي » ، وذلك في الخمسينيات . اما في الستينيات ، فقد شاعت معها كلمة « لامعقول » ، وهي احيانا أدق . (المترجم)

الشائع الى مدلولها الخاص -- « مناقض لمتطلبات العقل » -- كانت مألوفة عند جيل نشأ على كتب دوستويفسكي ، ونيتشه ، وكيركغارد ، وكافكا ، جيل يرتاح لفرضيات الفلاسفة الوجوديين والظواهريين . أما لفظة « تمرّد » فقد كانت شائعة منذ عهد الرومانسيين . وقد غدت من الكلمات التي لا مهرب منها منذ أن جعلها السرياليون مفتاحاً لعالمهم ، وجعلها مالرو القوة الدافعة في عالم ابطاله الروائي .

غير أن هاتين الكلمتين في كتابات كامو معزولتان ، عاريتان ، تصحبهما صور تتردد . وبعض هذه الصور مهيمن -- سيزيف ، الطاعون ، بروميثيوس ؛ وبعضها عابر -- المينوتور ، هيلانة طروادة ، أشجار اللوز ، الصيف . بعضها جزء من لغة كامو الناضجة ينسجها في ثنايا تدليله المنطقي -- الغريب ، المنفي ، المحكوم بالاعدام ، الطريق الملكية ، الطريق القفراء . وبعضها الآخر أقل استعمالاً ولكنه يوازي الكلمات الاخرى بقوة إفصاحه -- المقامر ، الممثل ، الفاتح ، دون جوان ، دون كيخوتي ، الخلاّق . والطريقة هنا لا تختلف عن القولبة التي نراها بوضوح في « اعراس » ، التي ينحت بها كامو مصطلحه الشخصي : فتمسي الالفاظ البسيطة السهلة الادراك مشحونة بايحاء متوتر معقد عوضاً عن المعنى المحدّد ، وتلعب دوراً ثابتاً في عالمه الداخلي -- الشمس ، البحر ، الجزائر ، فلورنسا ، على سبيل المثال . ما أسهل هذه اللغة منالاً بالنسبة الى القارىء العادي اذا ما قيست باللغة التجريدية التي روّجها أتباع سارتر ! فمن حسنات كتابات كامو أنها تُقرأ دونما عسر أو عنت .

لقد كان هدفه ، في الواقع ، أن يعطي الفكر مكانه المشروع في حياتنا ، لا مجرّد التدليل عليه . وكان من أغراضه التي جاهر بها أن يقضي على ذلك الفصم الشائع الذي بموجبه يعيش فرد القرن العشرين ، هذا الفرد الشديد الوعي ، متردداً وفق مجموعتين من القواعد ، كثيراً ما تتضاربان :

مجموعة للاغراض الاجتماعية أو العملية ، وأخرى لاستعمال ذكائه ؛ وهكذا يراوغ المرء « لعبة » الحياة . كان همّ الذين سبقوا كامو مباشرة ــ برنانوس ، سانت اكسوبري ، مالرو ــ أن ينتزعوا من الانسان العاصي تصرّفاً ينسجم مع شكل من اشكال الفكر . أما كامو فقد الحّ على خلق وعي ينسجم مع شكل يومي من اشكال الحياة ، فارضاً ذلك على نفسه قبل غيره .

لقد اتهم بعض النقاد كامو بأنه كمفكّر لا يخلو من تناقض ، وبأنه تصدّى لمشكلات لم يكن مؤهّلاً لها ؛ وقد جرى هذا الاتهام أيام اشتدّ الجدل حول كتابه « المتمرد » ، وتخطّي الجدل من الكتاب إلى صاحبه زاد الطين بلّة . إلا أن كامو لم يدخر وسعا في القول بأنه لم يبغ أن يقيم أو أن يدحض نظاماً فكريا . فما مقالاته إلا تأملات مباشرة في قضايا كان له هوس بها ، وهي قضايا ، في رأيه ، يتميّز بها العصر الذي اسهم هو فيه .

وللمرء أن يشكّ في نفاذ تعميمات كامو لتجربته الفكرية ، ولكن المرء لا يستطيع أن يدحض حجته ، لأنها وصفية في طبيعتها . فقد تكون وجهة النظر جزئية وحسب ، ولكنها تامّة الوضوح ، ومنطقية ، ضمن نظامها التعريفي . أما النبرة فدكتاتورية . واذا نسي القارىء التعريف الاول ، فلعله يحرن عند كل قول لاحق . عندما يقول كامو : « كل الأناس العقلاء بعد أن يفكّروا بانتحارهم ... » [٣] ، فهو مؤقتا قد عرّف « العقلاء » بأنهم يتميزون بتفكيرهم بانتحارهم ، وسرعان ما يجمع قرّاءه ، بقوّة عبارته ، في ذلك الصنف من الناس . وبهذه المعالجة الآمرة البارعة ، يستمر فيقيم حجّة لا تقارع . ومع ذلك فانه قبل ذلك بفقرتين كان قد كتب : « اذا بدأ المرء يفكّر ، فقد بدأت قواه تُعتَصَر » . وهذا تناقض ظاهر .

مَن من الأناس « العقلاء » يقبل الاستنتاج التالي كما هو : « حينئذٍ لن يكون العالم منقسماً بين العادلين والظالمين ، بل بين السادة والعبيد » [٤] . متى كان العالم يوماً « منقسماً بين العادلين والظالمين » ؟

أو : « الأفعال العظيمة كلها والافكار العظيمة كلها ، لها بدايات تافهة» (٥) .
أصحيح ذلك ؟ أليس هناك شاذّ واحد ينقض تعميما كهذا ؟ من اليسير جداً نقض الجدل عند كامو ، جملة بعد جملة . ولكن ، ثم ماذا ؟ انما البلاغة تفتح الطريق أحياناً للفكر ، والمهمّ عندئذ هو حركة المقال ككلّ ، نقطة الانطلاق ، وجهة السير ، الشكل المفروض على المادة نفسها . فالنتيجة لا تبرهَن ، انما هي التي تبرهِن . إنها ضمنيَّة في جملة المستهلّ ، بلغها صاحبها من قبل ، وهي تسير قُدُماً بجرأة لتتخلص من كل إنكار أو تردد ، غير قابلة للتفنيد ، كموضوع موسيقي .

ويتضح لنا مدى الشخصية في وجهة النظر ، ومدى العاطفة في التعليل ، عندما ندرك ان تفكير كامو بأجمعه أفضى به إلى بحث قضية الفن : مشكلته ككاتب . ولأهمية الدور الذي يعطيه للفن ، كما نرى في العديد من محاضراته ومقالاته ، فانه يستحق دراسة خاصة * . كل الطرق تؤدّي الى ذلك . ولم يلتزم قط انسان موضوعاً بهذا العمق وهذه الحرارة كما التزم كامو هذا الموضوع برغم الحياد المقصود في اللهجة التي توخّاها .

كان كامو يتندّر أحياناً فيقول إن فكره يُعطى للجرائد المسائية جزءا جزءا في شعارات : « ما عدت أقول ، ولو على نحو عابر ، « عبث ! » ، هناك كلمات أخرى تتقاطر كلما أشار أحد إليّ : حدٌ ، قَسَط . عليّ أن أجدد نعوتي . مهمة شاقة (٦) » . ولكن هذا ، كما رأينا ، نتيجة لا مناص منها لما في لغته من ميزّة خاصة .

وفي السنين التي كان اسم سارتر يعقبه ، دائما تقريباً ، « وكامو » ، انكر كامو في شيء من المفارقة ان تكون له اية صلة بالوجودية . « ربما يجدر بي أن أقرّ العزم على دراسة الوجودية (٧) » — قول كهذا كان من قبيل التفكه من رجل صرّح قبل ذلك بلحظات بأن « الكتاب الوحيد

---

* يجدها القارىء في الفصل ٢٤ .

المعنيّ بالافكار مما نشرت ، « اسطورة سيزيف » ، كان موجّها ضد ما يسمّى بالفلاسفة الوجوديين » .

لقد كان كامو ملماً بأهم دعاة الوجودية واسلافهم ، على الأقل فيما يتعلّق بالخطوط العريضة لمناهج تفكيرهم . قرأ نيتشه بامعانٍ وتفحصٍ بعد عام ١٩٣٧ ، وكان يقاوم نيتشه اكثر من اي فيلسوف آخر ، او على الأقل بعض أوجه فكره . وفضلا عن نيتشه بوسع المرء أن يذكر اسماء أناس اقل شأنا : غوبينو ، سوريل ، شبنغلر ، وهو يستشهد بهم في دفاتره . ولم يجتذبه كيركغارد الذي طالعه بشيء من الاهتمام ، ولكنه كان ميّالا إلى بلاغة تشستوف العاطفية . ولنا ان نتساءل إن كان قد تعمّق في كتابات هوسرل ، وهايديغر ، وياسبرز باكثر مما تقتضيه دورة دراسية في الجامعة . ويبدو أنه منذ البداية قد ورث عن جان غرينييه تحفظه النقدي إزاء هيغل وماركس . على أن خلفيّة كامو الفلسفية ، إجمالا ، كانت اعرض بكثير مما يتمتع به المثقّف العادي في جيله ، وإن لم تكن مما يتمتع به فيلسوف محترف كسارتر . فقد كان ينجذب بالفطرة الى الفلاسفة اللامنهجيين كانجذابه الى روائيين معينين : مثلا ، دوستويفسكي ، الذي يُشبع عالمه عالم كامو نفسه * . وملفيل ، الذي كان لروايته « موبي دك » أثر عميق في خياله ، والذي نجد أن لروايته « بيلي بَد » Billy Budd صلة ما بـ « الغريب » .

ويبدو أن كامو كان يطالع كتب الفلاسفة كما يطالع الأدب ، أي طلبا للنور الذي قد تلقيه على تفكيره . وللأدب هنا ميزّة على الفلسفة في أنه يوحي بتفاصيل تقنيّة حول الشكل والاسلوب . إن كامو ، من بعض

---

* بعض موضوعات دوستويفسكي الاساسية هي موضوعات كامو : انهماك دوستويفسكي بقضية الاعدام ، مثلا ، كما تمثلها شخصية الامير ميشكين ؛ واشخاصه الذين يغامرون بحياتهم اعتمادا على فرضيات فكرية مستيئسة ويستمرون بها الى نهاياتها المنطقية ، كايفان كارامازوف ، او كيريلوف ؛ الحس بغرابة الحياة كما يعبر عنها ميشكين وآخرون غيره . ان شكل «السقوط» يذكرنا برواية دوستويفسكي «رسائل من العالم السفلي» ، ومشهد الجسر يذكرنا بـ «البديل» The Double .

الوجوه ، أقرب الى مناطقة العواطف الجارفة ، اولئك المناطقة الجزئيين الذين لا يتهاونون مع أنفسهم أو غيرهم ، ديمتري وإيفان كارامازوف ، وراسكولينكوف ـ وإن يكن اكثر منهم ضبطا للنفس . « ما الذي فعلته سوى أنني رحت أجادل حول فكرة وجدتها هائمة في الطرقات في زماني ؟ غنيّ عن القول أنني غذّيت الفكرة (وأن جزءا مني ما زال يغذّيها) مع جيلي برمّته . لقد وقفت على شيء من البعد عنها لكي أبحث فيها وأحكم على منطقها * » . وقد فعل ذلك وسيلة لاكتشاف الذات ، وهو اكتشاف لم يتمّ يوماً قط : « ما من إنسان يستطيع أن يقول ما هو . ولكن يصدف أحياناً أن بوسعه ان يقول ما ليس هو . فالمتمعّن يُحكَم عليه حينئذ بأنه قد أدرك منتهاه . ثمة ألف صوت يلعلع عا اكتشف ، غير أنه يعلم أن الامر ليس كذلك » لم يكن يُعنى بتفكير الآخرين لما فيه من قيم جوهرية بقدر ما كان يُعنى به من أجل تلك اللحظات التي يجده فيها يتفق مع تفكيره او يعارضه . وعندها يأخذ ما يراه اساسيا ، غير مبالٍ بمصدره وغير مبال أحياناً بمدلولاته الدقيقة ضمن منهجيته الاصلية . إن مقالاته أدبية ، وليست اختصاصية . وهي موجّهة لا للفلاسفة المحترفين ، بل لغير ذوي الاختصاص من الناس

---

* «اللغز» L'Enigme في كتاب «الصيف» (اشارة الى «اسطورة سيزيف») .

** بدا ذلك جليا في النقاش الذي عارض فيه كامو الفيلسوف فرنسيس جانسون عام ١٩٥٢ . لقد دار الجدل حول «المتمرد» (في مجلة «الازمنة الحديثة» العددين ٧٩ و ٨٢) على مستويين منفصلين . وكان سوء التفاهم بين الاثنين تاما .

٢٠ حياة عبثية

« ... ازاء هذا الوضوح البسيط الذي كان لي
أبداً وضوح الحقيقة ...»

« اسطورة سيزيف » عمل رجل شاب . شرع كامو يفكّر في كتابة مقال عن « العبث » منذ عام ١٩٣٨ . أما العمل النهائي ــ وهو في الواقع مجموعة مقالات ، لا مقال واحد ــ فانه يركّز على مشكلة السعادة ، وهي من القضايا الكبرى التي شغلت كامو في اواخر الثلاثينيات ، والتـــي كما رأينا حاول أن يكتب عنها روايته الأولى . فالروائي ليس بغائب عن هذه المقالات ، لأن البطل الذي يظفر بالسعادة فيها هو « الانسان العبثي » ، الذي يخصه المؤلف بقسم كبير من الكتاب ، حيث يصف بمتعة ظاهرة شتى الاشكال الكاشفة التي يتخذها « الانسان العبثي » في خياله .

ولكن ، في نظر كامو الشاب ، يستحيل فهم هـــذا الانسان الى ان يُخلى المسرح تهيؤاً لمقدمه . والقسم الاول من « اسطورة سيزيف » انما يقوم بهذه المهمة العاتية . لأول مرة ، ستوصف لعبة الحياة بدقة وأمانة ، وتحدد أصولها وقواعدها بوضوح . في هذا اليقـــين الفتيّ ، هذا العـــزم الشاب ، كثير من الجمال ، حتى ليكاد يطغى هذا القسم مـــن الكتاب على

القسم الثاني واخلاقية السعادة ، التي كان المفروض في القسم الأول ان يهيِّىء لها .

تقول المقدمة بايجاز إن المقالات تدور حول مرض معيَّن ، أصيبت به نفسية العصر . وكما وصف شاتوبريان « مرض القرن » الرومانسي في اوائل القرن التاسع عشر ، أو كما حلَّل بارّيس « ديلتانتيَّة » الثمانينيات من ذلك القرن ، كان لكامو هدف خلقي . فالعقبة الأهمّ ، لديه ، في سبيل اخلاقية السعادة ، وهي العقبة التي ينبغي التغلب عليها ، هي « المرض » المتألف من موقف معيَّن تجاه ما يسميه كامو بالعبث ـــ ثم يعرّف هـــذه الفكرة ، إنه يستهدف تحولاً جذرياً في القيم ، ليستخلص من فكرة العبث استجابة ايجابية للحياة بدلاً من الاستجابة السلبية التي يراها حوله . فهو ، ضمن حدوده ، يسير على غرار باسكال عندما راح يخاطب المستهتر ، ومن وجهة نظر المستهتر استنبط الحجج التي أدت به ، لا الى تشكك المستهتر ، بل الى الايمان .

نحن نعلم ان الكثيرين من المثقفين الشبان في اواخر العشرينيات وطوال الثلاثينيات كانوا يشعرون بان الحياة ، في مصطلح ذكائنـــا الانساني ، لا يمكن فهمها . لقد ورثوا التشكك والتشاؤم عن « نهاية القرن » مع حس عميق باضطراب أمور الانسان كلها . وكانت النتيجة المنطقية ـــ على نحو إجمالي ـــ لأولئك الذين وصفهم كامو بأنهم « يعيشون خارج نطاق النعمة » أن الحياة أيضاً لا معنى لها . فاذا كانت الحياة خلواً من المعنى ولا يمكن فهمها معاً ، فللمرء أن يستنتج أنها مهزلة ـــ رهيبة أو مرحة ـــ لكل انسان فيها أن يرفض لعب دوره أو ان يلعبه وفق قواعد من اختياره هو ، دون أن يعبأ بصفتها الخلقيـــة . ان رواية سيلـــين « رحلة الى نهايـــة الليل » Voyage au bout de la nuit (١٩٣٢) شجب نموذجي مرّ لعبث الحياة أو لامعقولهـــا . وكتابـــات مونترلان تحاول أن تبني مجموعة مـــن القيم الشخصية على هذه العدمية . في حين ان مالرو وسانت اكسوبري ، كل على

طريقته ، يكافحها . أما الفلاسفة الوجوديــون فانهم يهدمــون الواجهات الأنيقة الجميلة التي ابتناها اسلافهم العقلانيون ، ويقيمون فكرهم علــى أساس من عبثية الحياة المطلقة وانغلاقها على التأويــل ، لمقاومتها المنطق ، ويقترحون سبلاً أخرى الى الفهم . بيــد أن اذهان الأكثرية لــم تتخطّ البديهية البسيطة القائلة ان الحياة لا معنى لها ، وانه لا يهم الانسان ، ما دامت الحياة خالية من المعنى والقيم ، كيف يحياها .

الى هؤلاء المثقفين الشبان يوجّه كامو « اسطورة سيزيف » . إنه لا يعترف فحسب بأن الحياة الانسانية لا يفهمها الانسان بل يقيم الدليل على ذلك ايضا ، غير أنه يفعل ذلك لكي يدحض الاستنتاج بأنها ، تبعاً لذلك ، لا معنى لها : « ليس سُدى أن الناس حتى الآن تلاعبوا بالألفاظ وتظاهروا بالاعتقاد بأن المرء حين يرفض اعطاء معنى للحياة فان ذلــك يؤدّي حتماً إلى القول بانها لا تستحق العيش . في الواقع ، ليس ثمة شيء مشترك يربط بين هذين القولين » [1] . وهو يجبرنا على الاعتراف بــأن الحياة لامعقولة وأنها ، لكل واحد منا ، ذات قيمة لا تقدّر . ويزيد من قيمتها وعينا الحاد لرفضها أن تخضع للفهم الانساني . ان كامو ، في بضع صفحات قصار ، وبإيماءة من يده ، يصرف عنه الفلاسفة الوجوديــين والظواهريين الذين ، بعد ان يثبتوا هذه الحقيقة ، يسترسلون « فينتحرون فلسفياً » بمراوغــة تعريفاتهم ، وإعطاء معانٍ اعتباطية لما هو خلو من المعنى بلغة عقلانية أو غير عقلانية . وهو يوجّه هذا اللوم نفســه لدوستويفسكــي وكافكا في الصفحات المخصصة لها * . إزاء ذلك نجد أنه يرضى بمحدودية تعريفه كأمر مفروغ منه ويعلن عن عزمه على إثبات قيمة حياةٍ لا معنــى لها فيما وراء ذاتها .

إعادة الاعتبار الصاحية هذه لحياة طالما كانت موضع الذمّ ، مهما

---

* مقاله عن كافكا لم يدرج في الطبعة الاولى من «اسطورة سيزيف» ، بل طبع اولا على حدة عام ١٩٤٣ ، ولكنه ادرج في طبعة لاحقة من «سيزيف» الذي كان ينتمي اليه في الاصل .

يكن ظاهريا ما وراءها من تعليل ، تضع كامو في صحبة العديد من كتّاب فرنسا في القـرن العشرين ـ جيـد ، جول رومـان ، جونو ، من بـين اللامسيحيين ـ الذين أبدوا رد فعل عنيفاً ضد شتـى اشكال العدميـة السائدة منذ « نهاية القرن » . إلا أن طريقة كامو وعقليته خاصتان بـه شخصياً .

يبدأ كتاب « سيزيف » باحدى تلك العبارات النصّية التي يتصف بها كامو : «ليس هناك إلا مشكلة فلسفية واحدة خطيرة فعلاً ـ الانتحار» ولكـن لا الانتحارات كلها ، بل فقط تلـك التـي لا تقع عادة ، تلـك الانتحارات التي يجب ، منطقياً ، أن تتبع الاعتقاد بان الحياة خلو من المعنى ولا تستحق ان تعاش . وعلى طريقة كامو ، تتقدم هذه الحجة الجدلية بسرعة وعزيمة : يفاجأ القارىء ، وتجعله العبارة النصية يفزّ مـن سباته ، ليجابه المسألة بكافة منطوياتها . « موضوع هذا المقال هو بالضبط العلاقة فيما بين العبث والانتحار ، بأي مقدار دقيق يكون الانتحار حلاً للعبث . » قد يخال المرء أن هذه مسألة أكادمية وضعت في قالب حكيم حذر ، الـى أن يدرك أن الربط على هـذا الغرار البسيط بين فكرتـين معقدتين كالعبث والانتحار ، ثم الحديث بلغة « المقدار الدقيق » ، انما هو مثل على الوضوح اللفظي اكثر منه الفكري .

يستمر كامو بعد ذلك ليوضّح معنى لفظة «العبث» باقامة «جدران» من العبث حولنا . ويستخلص بتعاقب سريع من حياتنا اليومية امثلة من العبث شائعة الاستعمال ، باعترافـه ، في التحليلات الوجودية السائدة . وسرعة وصفه واعراضه عن المصطلحات العويصة يخدمان غرضه : « يتفق أن يتهاوى حولنا ديكور حياتنا اليومية في حطام . اللباس ، الترام ، أربع ساعات في المكتب او المصنع ، وجبة أكل ، الترام ، اربع ساعات من العمل، الاثنين ، الثلاثاء ، الاربعاء ، الخميس ، الجمعة ، السبت ، كلهـا في نفس الايقاع ، والطريق يسهل السير فيه معظم الوقت . ولكن كلمة لماذا تظهر

ذات يوم واذا كل شيء يبدو متعبا ملونا بالدهشة . » (٢)

« كل شيء » ؟ — لقد أحسن انتقاء اللفظتين . إذا لـم نغـُص في الرتابة ونغرق في السبات ثانية ، فاننا نبـدأ بالنظر حولنا بأعين جديدة ونشرع في مغامرة ملأى بالمخاطر ، في مجابهة لهذا البعد المقلق من الحياة ، العبث . ويداهمنا حس بمرور الزمن : « نحن نعيش في المستقبل : « غداً » ، « فيما بعد » ، « عندما تتوظف » ، « عندما تكبر ، ستفهم . » هذا اللاتلاحق رائع ، لأن المسألة في الواقع مسألة احتضار . » (٣) ان تمرّدنا على انقضاء حياتنا هذا وجه آخر من أوجه العبث .

وأحياناً تداهمنا غرابة عالم الأشياء المحيطة بنا — وإن تكن جميلة — وتداهمنا غرابتنا التي نراهـا في الآخرين كما في أنفسنا : « اضطرابنا إزاء وحشية الانسان بالذات ، سقوطنا الذي لا يقاس إزاء صورة هذا الذي هو نحن أنفسنا ، « غثياننا » ، كما يسميه كاتب * عصرنا — هذا أيضاً هو العبث . والغريب الذي ، في لحظات وجيزة معينة ، يتقدّم نحونا في المرآة ، الأخ المألوف المقلق الذي تتبيّنه في صورنا الفوتوغرافية — ذلك أيضا هو العبث . » (٤)

أوجه العبث هذه كلها تنتهي إلى وعينا ليس للموت عامة بل لاحتضارنا. « ما من اخلاق ، وما من جهود يمكن تبريرها مسبقا إزاء الرياضيات الدموية التي تنظم حالتنا . » (٥)

وبعد أن يكون كامو قد أطلعنا على أوجه العبث المختلفة وقلقنا إزاءه ، ينصرف الى طرقنا في معالجة العبث وينتهي منها دون مماطلة . وإذ ينتقل من العالم المجسد الى العالم المجرّد ، تشتد لهجتـه حرارة وتكثر الكنايـات والتشابيه في اسلوبه . إنه يؤكد بسرعة أن الذهن لا يستطيع تفسير أو فهم

---

* الاشارة الى جان بول سارتر الذي كان كامو قد راجع كتابه «الغثيان» في جريدة «ألجير ريببليكان» (١٠ تشرين الاول ، ١٩٣٨) .

الكون ، حتى ولا الكائن البشري الذي يعمل الكون من خلاله : « هذا العالم بوسعي ان ألمسه فأستنتج أنــه موجود . هذه نهاية العلم لــدي" ، والبقية تأويل . » « سأبقى الى الأبد غريباً عن نفسي ... غريباً عن نفسي وعن العالم . » لقد طوّقتنا الجدران الآن . وحيث أننا نموت ، فاننا مرغمون، بعكس الخالدين ، على التفكير بلغة الحياة ، ولا نقدر على فهم حياتنا ، برغم أن عقلنا يطالبنا بتقليص اشكالها الشتيتة إلى وحدة ما منطقية . ولكن هذا أبعد ما نستطيع الذهاب اليه دون غش ، دون أن نُحِلّ الحنين والتمني محلّ الحقيقة .

وسبل النجاة كلها مسدودة ، لأنها جميعا تسمى وهمية : فالأمل الذي تقدّمه الاديان في حياة بعد الموت ، أو اللجوء إلى تفسير ما عن طريق الفلسفة ، إن هو إلا اسقاط لحنين الذهن الانساني في بحثه عن الوحدة . لعلّ قارىء « اسطورة سيزيف » يخالجه شيء من الريبة اذ يرى هذا المؤلف وهو في عشرينياته يُلقي عنه بسهولة بكل معضلات الفلسفة الكلاسيكية وعقائد الدين العريقة ، غير أنه يعترف ولا شك بشيء من السرور حين يراه يرجوه مباشرة أن ينظر في لغز الحياة ، وهو اللغز الذي يعود كامو إليه مداورة عن طريق الانتحار .

خط التعليل سريع . اننا نموت ونحن نعلم اننا نموت ، وهذا كل ما نعرف عن نصيبنا . نحن مرغمون اذن على التفكير بلغة الحياة ، لأن الموت ، بالنسبة الينا ، لا معنى له . أما الانتحار فانه ، كما يستنبط كامو ، الاعتراف بان للموت معنى : « لنا أن نضع قاعدةً هي ، أن الرجل الذي لا يغش ، ما يفكر فيه يقرر فعلَه » ، ولكن الموت بلغة الانسان **لا يمكن ان يكون** له أي معنى . يقيننا الوحيد هو حياتنا . فالمنطق يقتضي بأن نرفض رفضاً عنيفاً فكرة مهادنة الموت ، لأن حياتنا لا معنى لها فيما وراء ذاتها . ان التمرد على الموت هو الموقف الوحيد الممكن للانسان .

وهنا ينتقل كامو الى الموضوع الذي يهمه اكثر من غيره ، الأخلاقية

التـــي تتضمنها نتائجـــه . « للانسان العبثي » الآن أن يدخـــل المسرح . « الانسان العبثي » إنسان بلا حنين . لقد قبـــل بأسوار سجنـــه والنتيجة المنطقية لجدل كامو . إنه شديد التعلق بالحياة ، وهو عدو الموت . وفي ذلك يكمن التأكيد الواعي على انسانيته . إنه ضد نظام الكون الطبيعي الذي تكون فيه كلمتا « الحياة والموت » بلا معنى ، ضد الآلهة ، ان كانت ثمة آلهة.

ثورة انسان كامو العبثي ليست ثورة على قسمة الانسان . انما هي جزء لا يتجزأ من قسمة الانسان . والتخلي عن هذه الثورة هو التخلي عن جزء من إنسانية المرء ، وهو الجزء الذي نُغرى أشد ما نُغـــرى بالتخلي عنه ، لشدة ما يراودنا الحنين الى الأبدية ، وحاجتنا الى الفهم الكلي . يمكن القول إن انسان كامو العبثي يحيا بلا أمـــل بالنسبة الى هـــذين الحلمين البشريين ، حلم الأبدية وحلم الفهم الكلي ؛ ولكنه ليس بلا أمل في الحياة ذاتها . إنه لا يعوزه الايمان بحقيقة تجربته ضمن اسوار سجنه ، ولا يعوزه الفرح . والحياة تيسر له امكانياتٍ لا تُستنفد ، له الحرية ، ضمن حدود كونه فانياً ، في ان يقبلها .

ليست هذه العقيدة مجرد شكل جديد للهيدونية . * فالانسان العبثي عليه في كل لحظة من حياته ان يُلقي في الميزان كل ما في وجوده الكامل من ثقل تحدّيا ، ورفضاً للاستسلام لدلائل تفاهته ، وتشديداً على التزامه العميق للحياة . فأخلاقية كامو في هـــذه الفترة مـــن حياته يمكن تسميتها هيدونية بطولية .

وإن المرء ليدهش عندما يأتي الى الصفحات التالية من المقال واذا هو قد انتقل الى جو رومانسي يحيط بمجموعة كامو من « الأناس العبثيين » . هذا الجزء من الكتاب اكثر اجزائه كشفا ، إذ يعبّر عن شهية المؤلف الشاب للحياة ، او قل قابليته للحياة . فكلٌ من « أبطال العبث » الأربعة يجسد

---

* hedonism ، وهي المبدا القائل بان اللذة هي الخير الاسمى . (المترجم)

إحدى حيويّات كامو نفسه . ولئن ينذرنا كامو بـأن حتى أحـط البشر بوسعه أن يحيا « الحياة العبثية » ، فانه لا يتوقف للتدليل على هذه النقطة . ولعله يعتمد على مرسو كمثل وافٍ لحاجته ، فينطلق إلى ما يدعوه بالنماذج القصوى ، إلى دون جوان ، والممثل ، والفاتح ، والخلاّق . ورغم ما في لهجة كامو هنا من تحفظ ، فاننا نجد اكثر من صدى للشخصيات العظيمة التي عرفتها النهضة الايطالية .

دون جوان ، عند كامو ، يحاول ان يستنفد جميع امكانيات الحب الانساني التي لا تستنفد ، لا عن دافع صوفي نحو المطلق ولكن عن شهوة للتنويع الذي لا حدّ له في كل وجه فذّ عابر . إنه يعيش جياش العاطفة في هذا التماس مع الحياة ، هذا التماس الجزئيّ الدائم التجدّد مع حياة لا يعافها مهما نال منها ، حتى النهاية .

الممثل يتلبس حيواتٍ مختلفة في تعاقب سريع ، يعيش كلا منها بكل زخمها على المسرح ، مستهلكاً حياته هو لكيما يهب الحقيقة لحياة الشخص الذي صاره مؤقتا ، رغم علمه بأن هذه الحقيقة لا تدوم لأكثر من الساعتين اللتين يجسدها فيهما . وهو يفعل هذا ويكرره مائة مـرة في مسرحيات لا يستنفدها إلا موته . ولكن كلاً من هذه الحيوات المائة التي يجرّب بقاءها وموتها على المسرح لا تقل أو تزيد أهمية عن حياته .

أما الفاتح ، في مصطلح كامو ، فليس بالشخص التاريخي المألوف الذي ينشر بالفتح سلطانه على الشعوب والمناطق الجغرافية المترامية . فهو ربما قد ولد بعد عام ١٩٤٠ ، ويتحدث بصيغة المتكلم أصالة عن نفسه ، وتنمّ لهجة حديثه عن أنه قد يكون أصغر « نماذج » كامو سناً . إنه الفاتح « الواضح التفكير » الذي يتخيله مالرو ، والذي يعلم « أن الفعل بحد ذاته لا نفع منه » : « ثمة فعل مفيد واحد فقط ، إنه الفعل الذي يصنع الانسان والدنيا من جديد ، » [٦] وهو من قبيل المستحيل . هذا الفاتح هو الذي ، إذ أدرك لاجدواه الحقيقية ، يستخدم كل وعيه وفعله المتكرر ضد قدرية التاريـخ

ولصالح قضية الانسان الخاسرة أبداً .

اذن فدون جوان ، والممثل ، والفاتح ، أمثلة لا على الهيدونية المجرّدة بل على قهر الحيـاة ، والذات ، والسعادة ، وذلك بإكثـار الذات التي لا يستنفدها إلا الموت : الحياة « يلعبها » هؤلاء « الأمراء بلا دولة » ، هؤلاء المنفيون الكبار الذين قبلوا تحدّي الكون فراحوا يحيَون ويفعلون دون ان يبرّروا وجودهـم منطقيـا ، معطين حيـاتهم مغزى لا يستطيعون البرهان عليه .

أما أشد العبثيين عبثاً ، وبالتالي اكبر الأمراء والمنفيين ، فهو الخلاّق . ان الخلاّق يعلم أن العمل الفنيّ ليس إلا وسيلة يعيد بها ، وقد عمّق وعيه ، عيش حياته مرة بعد مرة ، احتجاجاً ، وثورةً على مصيره الانساني * .

هنا يظهر سيزيف ، بطل العبث ، مجملاً هذه الصور كلهـا ، مخاطباً خيالنا مباشرة . ولكن سيزيـف ، كرمز ، لا يماثل بالضبـط مناخ كامـو الفكري ، حتى عندما يبالغ كامو بتوسيع الصورة مستغلاً شخصية سيزيف وأوجه قصته المتباينة .

يقول كامو : « حكمت الآلهة على سيزيف بأن يدحرج صخرة صعداً الى قمة جبل حيث تعود الصخرة فتتدحرج نزلاً بثقلها . لقد ظنت الآلهة ، في شيء من الحق ، ان لا عقاب هناك أشدّ من واجب لا طائل فيه ولا أمل يرجى منه (٧) » . والسبب في ذلك هو أن سيزيف ، بعـد موته ، استأذن بلوتو بالعودة الى الارض مدة قصيرة لينفذ انتقاماً له ، فوجـد الارض جميلة ممتعة بحيث نقض عهده ، ولم يعد الى العالم السفلي إلاّ عندما ارغمته الآلهة على ذلك . فسيزيف ، في نظر كامو ، هو بطل العبث « بسبب احتدام عواطفه وشدة عذابه معاً . فازدراؤه الآلهـة ، وكرهه الموت ، وعشقـه الحياة ، كلها سببت العذاب الذي لا يوصف ، هذا العذاب الذي يستخدم

* للمزيد من بحث دور الخلاق كما في « سيزيف » ، راجع الفصل ٢٤ .

فيه كيان المرء بأجمعه لكي يحقق لاشيء . هذا هو الثمن الذي على المرء أن يدفعه مقابل متعات الارض » .

من السهل تصوير عذاب سيزيف . ولكن العسير هو استجلابه الى البؤرة من تفكير كامو . فعذاب سيزيف يبدو فوق طاقة الانسان لأنه أبدي ، غير أن كامو في الصفحات السابقة من المقال يشير ضمنا إلى أن منشأ عذاب الانسان هو كونه آيلاً الى الموت . في « اسطورة سيزيف » في الواقع صورتان لسيزيف يصعب التوفيق بينهما أحياناً . هناك سيزيف الذي يعود من الجحيم ليعيش في روعة الشمس والبحر ، عالماً بأنه لن يقدر على تحدّي الآلهة الا مؤقتا ؛ وصخرته عندئذٍ هي علمه بأنه مائت لا محالة . ولكن هناك ايضا سيزيف الذي حُكم عليه بواجبه الرهيب طوال الابدية . ومن الغريب أن كامو يركّز اهتمامنا على سيزيف الثاني هذا ، جاعلاً منه رمزاً للسعادة الميسَّرة للانسان .

لقد انهمك سيزيف بما فرضته الآلهة عليه من واجب ، فتخطى التمرد . وعندما يدنو من القمة وتأخذ الصخرة بالتدحرج عودة إلى السفح ، فانه ينظر اليها بتمام وعيه ويشرع بنزوله هو وئيد الخطى : « فرح سيزيف الصامت كله هنا . انه يمتلك مصيره . والصخرة مُلكه (٨) » . « وعلى هذا الغرار نفسه ، فان «الانسان العبثي» ، عندما يتأمل عذابه ، يفحم الاصنام جميعها . والكون اذا ما عاد فجأة الى صمته ، تعالت فيه آلاف أصوات الدنيا المندهشة الصغيرة » . من الواضح اننا خلّفنا وراءنا الجحيم حيث لا توجد « أصوات الدنيا المندهشة الصغيرة » .

وفي النهاية يتحول الرمز ثانية . « انني الآن اترك سيزيف عند الحضيض من جبله ، فالمرء دائماً يعود الى عبئه . الا أن سيزيف يعلمنا ان ذلك الضرب السامي من الولاء الذي لا يعترف بالآلهة ويرفع الصخور ... الكفاحُ صعداً الى القمة كفيل بأن يملأ قلب الانسان . فعلينا أن نتخيل أن سيزيف سعيد (٩) » . أية قمة ؟ إن الاخلاقية التي يتميز بها ابطال كامو

السابقون الاربعة مستمدة من التوكيد على ألاّ طريق « صاعدة » هناك . بيد أن سيزيف الآن بطلٌ خلقي ، رواقيّ ، مؤمن بان كرامـــة الانسان ، برغم الآلهة ، تتطلب منه أن « يكافح صعداً الى القمة » .

ومن الظاهر أن لرمز كامو أوجهاً عديدة ، وأن خياله فيما يبدو اشتط به الى ما وراء الفكرة التي شرع بتوضيحها ، كاشفاً بذلك عن ايمان داخلي تنبىء عنه رغبته الحريصة في البقاء ضمن نطاق « الدلائل » . فسيزيف وهو يكافح صعداً الى القمة ، مع علمه بأنه لن يبلغها ، قد يكون رمزاً للانسانية جمعاء . وعظمة سيزيف ، في التحليل الاخير ، وكذلك سعادته ، تتأتى مـــن أنه لا يستطيع أن يسمح للصخرة بالبقاء في اسفل المنحدر .

وفي ثنايا المقال تصطبغ كلمة « عبث » ، كرمز سيزيـــف ، بعدد من المعاني مع شيء من الغموض . وكذلك الأمر مع كلمـــة « تمرّد » . هـــل العبث في حالتنا الانسانية محدّد بانغلاقها على الفهم أم بكوننا مائتين ؟ على ماذا يتمرّد الانسان بالضبط ؟ أعلى الموت ، أم على الحدود المفروضة على عقله ، أم على غموض الكون ؟ ما هو هذا التمرّد الـــذي ينتهي إلى رضا كرضا سيزيف ؟ مهما يكن وجه المشكلة الذي تتمعّنه ، فـــان المقال يؤدّي بنا الى نتيجة واحدة : الحياة ثمينة جدا بالنسبة للفرد ؛ لا يدرك المرء السعادة إلاّ بوعي واضح لمعطيات الحياة ؛ لا يمكن للسعادة ، في جوهرها ، الا ان تكون مأساوية . فالانسان العبثي ، تعريفاً ، متعلّق بالحياة ، وكل مراوغة للحياة هزيمة واستسلام . إن الحياة صخرتنا .

بكتاب « اسطورة سيزيف » بدأ كامو كفاحه ضد العدمية . لنا أن نتخيل ، ولو بشيء من الصعوبة ، ان سيزيف سعيد ، غير أن صورة اخرى للانسان تبدأ بالبروز في ثنايا المقال ، تتخطى صورة « الانسان العبثي » . لعل الحسّ العميق بالعبث الذي حاول كامـــو هنا التحكـــم به ، لا مجرّد التخلص منه ، كان يوازنه ايمان فطري بمعنى خلقي للحيـــاة : فدون جوان وسيزيف يتبادلان نظرات التساؤل من على بعد . واذا رُدّ الاعتبار للحياة

والسعادة قد تحوّل ، ولا ندري كيف ، إلى تمجيد الواجب الـذي يقتضي ضربا من نكران الذات .

في تنمية « سيزيف » نشاط ممتع ، اذ يتقدّم الكتاب بايقاع مرح يصل بين اقسامه المختلفة ، موازناً ضبط النفس ورصانة اللغة الباديين . مالرو ليس بعيداً في الخلفية ، يوحي بـ « رجولـة » اللهجة التي يكاد كامـو يعلنها عن تصميم . ولعل حاجة كامو إلى الابقاء على النبرة والايقاع تعلّل بعض عدم اكتراثه لتحوّل المضمون أحياناً في ألفاظه . ولعـل الغموض مقصود ، لأن العدو هو العبث بشتى اشكاله ولا بد من السيطرة عليه .

بوسع القارىء أن يثير السؤال بعد السـؤال ، غـير ان المشكلة في جوهرها قائمة ، قيام الحدس الخاطف الذي يناقض به كامو عدميةً يرفضها ، قائلاً بصراحة ان قيمة الحياة لا يمكـن تحديدها بتفاصيـل معناها ، وان تحديدها يجب ان يتمّ بالكيفية التـي نحياها . إنما المهم هـو « اسلوب » الحياة الخليقة بالانسان . وهذا بحد ذاته يفتح الباب لخلاف كامو العنيف مع الايديولوجيات كلها ، كما يفتحه لاستقصائه « الطريقة » التي بوسع إنسان يستحق هذه التسمية أن يتّبعها في حياته . وهكذا فان هذا المقال من معالم تاريخ الافكار في قرننا هذا ــ كما أنه ، لكامو ، نقطة انطلاق .

إن هدف المؤلف في «اسطورة سيزيف» يفسّر طريقته ويبررها. فالمقال موجّه للعدميّ السلبيّ الـذي رأى البرهان يتكرر علـى عبث الحيـاة وسخفها . «كل شيء قد أُعطي ولم يفسَّر أي شيء» في هذه الدنيا- هذا هو الوضع الذي يريد كامو من العدمي أن يتخطاه . فيختار لفظة واحدة للتعبير عن أوجه العقبة الأساسيـة ، « العبث » ، سـواء أكان العبث في حتمية موت الانسان مع مطالبته الملحّة بالخلود ، أو في عـدم التماسك في تجربته وبحثه عن الوحدة العقلانية ، أو في تفاهة حياته وتعلّقه بالقيم والمعاني المطلقة .

وهذا ما يميّز كامو عن مالرو وسارتر اللذين كثيراً ما يستعملان هذه

اللفظة . عبث حالة الانسان ، عند مالرو ، هو في حاجة الانسان الى التسامي على حتمية موتـه . فعالم مالرو عالـم صراع وتعذيب نرى فيـه افراداً مستيئسين شديـدي الوعي ينتزعون موتهم من يدي صدفـةٍ عشواء اذ يتعمّدون الموت على نحو معين .

أما عند سارتر ، فالعبث يُعرّف بفلسفةٍ اكثر ، بأنه نتيجة ظروف الانسان مجتمعةً ، ومن هنا ينشأ التقزز والغثيان اللـذان يحسها الانسان السارتري في الكون « اللزج » « المليء » الذي لا مكان له فيه . وسارتر يميّز بوضوح بين استعماله لكلمة « عبث » وبين استعمال كامو لها ، مشدّدا (كما يفعل كامو غالباً) على أن كامو ليس وجوديا بل أخـلاقي سائر على نهج كبار الاخلاقيين الفرنسيين في القرن السابع عشر .

العبث عند كامو لا يتطلب كوناً غير عالمنا اليومي ، أرضنا كما نراها ، رفاقنا البشر ، أنفسنا . فهو يمازج حياتنا اليومية ، ولنا أن نجابهه في كـل لحظة ، وننكره بفعلنا . وتمردنا على العبث يبدأ عندما يعقب حسّنا بوجوده رفضنا بأن نُهوَس ونُشَلّ به . إنه حالة ذهنية . والتوكيد الذي يجعله مالرو على الموت يحوّلـه كامو الى الحياة . والتوكيد الذي يجعله سارتر على الحرية الكلية الكامنة في ظروف الانسـان الكلية ، يجعله كامو علـى الوضوح .

فرغ كامو من « اسطورة سيزيف » عام ١٩٤١ ، ولكنـه لم ينشره حتى عام ١٩٤٣ ، وهو أشد أعوام الحرب الجهمة جهامة . لقـد كانت هذه فترة خطيرة لكامو : فقد انخرط في الصراع العاتي ضد الاحتلال النازي ، وعام ١٩٤٣ هو تاريخ اولى « رسائله الى صديق ألماني » . كان مناخ حياته وفكره قد تغير تغيّراً دراميا منذ اواخر الثلاثينيات ، عندما كان قد شرع بالتخطيط لكتاب « سيزيف » في وهج الشمس الأفريقية . وهدفه — رد الاعتبار للحياة كقيمة خطيرة بحد ذاتها — كان قد دفـع به الى اقتراح نمط فردي للأخلاق معظمه جماليّ . و « الانسان العبثي » يحوّل حاجته للوحدة

والاستمرار من المطلق إلى النسبي ، من الكون الى حياته هو . فيفرض على حياته اسلوباً ، وتماسكاً ، يقدّم كامو امثلة عليهما في نماذج : مثلاً في الحب ، ومثلاً في اللعب ، ومثلاً في البطولة ، ومثلاً في المثابرة الجليّة البصر .

وفي المقال تفاؤل اساسي وتعصّب بيّن للقيم الخلقية البطولية ، كاد كلاهما أن يغيب عن جمهرة القرّاء أيام الحرب وهم في نكبتهم ، اذ كانوا اشد انجذابا الى « المرض » الذي أجاد المؤلف وصفه ، منهم الى فكرة السعادة الفردية التي يقدّمها كعلاج . في عام ١٩٤٣ ، كان وصف سارتر للوجود ، للغثيان والقلق ، أقرب الى حالة العصر العاطفية . أما صفاء « سيزيف » ودعوته الى السعادة ، فقد كانا أقرب الى فترة ما قبل الحرب ، وربما الى كامو كما عرفناه قبل الحرب .

٢١ وداعاً للمينوتور

« في كل امرىء غريزة عميقة ، لا هي بالمدمرة ولا الخلاقة . ميزتها الاولى فذاذتها .»

« وهران ، أو مستقر المينوتور » [١] . مقـال كتبه كامو عام ١٩٤١ ، وهو من أمتع وأبهـج مقالاته القصيرة . جوّه قريب مـن جو « الصيف الجزائري » في مجموعة « اعراس » ، و « دليل صغير لمدن لا ماضي لها » [٢] Petit Guide pour les villes sans passé . هذه المقالات الثلاثة كلها تستفيد من حب كامو للجزائر ، الذي ربما كـان حبّه الأعمـق والأوحد : « أمـا بشأن الجزائر ، فانني دائماً أخشى أن أضرب علـى الوتر الداخلي الـذي يمثلها في سريرتي والذي أعرف أغنيته الضريرة الوقورة . ولكن بوسعي على الأقل ان اقول إنها بلدي الحقيقي ، وانني أتبين أبناءها واخوتي بضحـك الصداقة الذي يتملّكني عندما القاهم في أي مكان في العالم [٣] » . هذا الضحك موجـود في « وهران ، أو مستقر المينوتـور » . ففـي ١٩٣٩ و ١٩٤٠ أدرك كامو توازناً موفقا في كتابته ، اذ ان هذا المقال يبدو أقـل افتعالاً من « سيزيف » ، بعد أن اكتسب يسراً ومرونـة واطمئناناً نراها

كلها في « أشجار اللوز » الذي كتبه عام ١٩٤٠ ، ابَّان هزيمة فرنسا .

وهران وسكانها يجري وصفهم بدقة وطرافة في « مستقر المينوتور » ، ولكن ليس من أجل الوصف وحده . إننا نراهم في ضوء «العبث» ، وهذا مثل آخر على ما لكامو من جغرافية روحية شخصية . فوهران ، كالجزائر وقسطنطينة ، احدى هذه « المدن التي لا ماضي لها » ، حيث يكون الانسان ، على حدّ رأي كامو ، بلا تاريخ ، او تقاليد ، او عقيدة يرجع اليها ، فيجابه وجهاً لوجه هذه الحقيقة الجرداء ، حقيقة وجوده الذي لا يُفسَّر . ان وهران توضيح لوضع ميتافيزيقي . وطبيعة الأرض والمدينة تعمّق هذه الرؤيا التي يزيد من تحويلها باضافة شبه فكهة لاسطورة المينوتور . فالمرء في وهران يلتهمه المينوتور ، هذا السأم الذي لا يسبر غوره في حياة جسدية لا يمسّها اي لون من الوان القلق الفكري . فلا عجب اذن أن بعض الوهرانيين قد احتج مغضباً على المقال !

يجعل كامو نقطة انطلاقه أبرز ميّزات المشهد الطبيعي حول وهران — الصخور الجرداء التي في التلاع الجبلية وساحل البحر ، والهندسة الغريبة لمدينة تدير ظهرها الى البحر — ويقيم تقابلاً دراميا . الطبيعة والناس في وهران لا يتداخلان ، كأنهما عائشان ظهراً لظهر . « عندما اضطر اهل وهران الى العيش إزاء مشهد رائع ، انتصروا على هذه المحنة الرهيبة بأن وَقَوْا أنفسهم بمبانٍ قبيحة » . وبهذين العنصرين — جمال الارض العاري ، الذي يحسن وصفه ، وقبح المدينة الأغبر وعادات سكانها الغريبة ، التي تثير روحه الفكاهية — يقحم كامو في وصفه تلاعب المتناقضات . يبني مشاهده المحببة من كتل الحجر ، والنور ، والألوان ؛ ثم يجيل عيناً عاطفة ساخرة في غرائب ما صنعه الانسان الصغير في مدينة أحالها إلى معقل محصَّن ضد غزوات اللاإنسان . إن الحياد العاطفي الذي يحققه كامو هنا أمر نادر في مقالاته ، ولعله يفسِّر الفكاهة وانعدام الجدل الأخلاقي اللذين يميِّزان كتاباته اللاحقة . تستحيل المدينة خيالاً أمام اعيننا ، ومع ذلك فانها لا تفقد

شخصيتها المحسوسة المتميِّزة .

حول وهران نرى « الطبيعة الأفريقية الوحشية ، مسربلة ببهائها الملتهب . وإنها لتتفجَّر من خلال الديكور الثقيل المبنيّ عليها ، وتنطلق صارخة من بين بيوتها ومن على أسطحها » . سماء « معدنيَّة » ، تلاع جرداء مسننة ، « قابعة في البحر كوحوش حمراء » ، ووراء ذلك تمتد الكثبان الموحشة على سواحل لا تنتهي — إن المشهد حيّ عجيب . إزاءه ، دونما انسجام ، تقف وهران ، غبراء غريبة ، بمبانيها ونوافذ حوانيتها التي لا تُصدّق ، واستعراضها اليومي للمراهقين في شوارعها ، بمراسيمها لمسح الاحذية ومباريات الملاكمة . تكاد الرؤيا تكون سريالية ، واضحة قوية كرسم زيتي ، دقيقة عاتية في تفاصيلها المجسَّدة المضحكة . المينوتور هنا في بيته ، بما في الأرض من جمال ولامبالاة كلاهما وحشي ، وما في السكان من انعدام الوعي الى حد وحشي أيضاً . واستحضار المينوتور خياليا يفضي الى تأمل شخصي يدمج به كامو مدينة وهران في أوديسَّتها الروحية: ففي الصحراء المزدوجة حيث لا يشترك الانسان والطبيعة إلا في انعدام الروحانية ، فان دعوة المينوتور انما هي « إحدى الدعوات النادرة اليوم مما تجود به الأرض علينا » . إنها تغري بترك تلك الصفة الاوروبية (بمصطلح كامو) المناقضة لافريقيا ، حياة الذهن . غير أن وقفة كامو عند وهران كانت قصيرة .

لقد تغيَّرت كثيراً لهجة مقالات كامو في السنوات التي عقبت كتابته «وهران ، او مستقر المينوتور» . فاختفى فيها العالَم الجليل المتناغم الذي يمثله المشهد الافريقي . حتى في «اسطورة سيزيف» ، حيث يقتصر الوصف على بضع صور انسانية ، كان هذا العالم موجوداً ضمناً: فدون جوان ، والفاتح ، وسيزيف نفسه ، كلهم يتحركون في عالم منفتح فسيح ، والكثير من الصور الكامنة تذكّرنا بهذا المشهد العاطفي . وعندما نعلم أن هذا العالم كان ، في كتابات كامو الاولى ، المعادل الجمالي للسعادة والحب ، فان

اختفاءه يكتسب معنى خاصا : لقد بدأ نفي هيلانه [٤] . أما التوازن بين الوصف والخيال ، والخواطر والتأملات — الذي حققه ببراعة في «وهران ، او مستقر المينوتور» و «اسطورة سيزيف» — فقد اختل حتماً . فرجل القرن العشرين الذي يقتحم عالم كامو ، بعهاراته الخادشة ومطالبه الباهظة ، ليس بذلك «الانسان اللاتاريخي» الاساسي ، ذلك «الأخ» الشمال افريقي الذي كان كامو حتى الآن يعابثه برفق او يتأمله بعطف . هنالك اذن كامو مبكّر لن يظهر ثانية حتى عندما عاد كامو ، بعد ذلك بسنين كثيرة، يستقصي تجواله القديم في الجزائر وتيباسه .

لقد قيل ان الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٠ و ١٩٤٥ خلقت شقا عميقاً في نفسية الفرنسيين ، وهذا الكلام يصدق اكثر ما يصدق على ألبير كامو . فهي قد غيّرت مناخ مقالاته . في « سنة الحرب كنت قد عزمت على القيام برحلة يولسييس مرة اخرى ... ولكنني فعلت كما فعل الآخرون : لم أقلع . أخذت مكاني في خط الانتظار الزاحف أمام باب الجحيم المفتوح . وشيئاً فشيئا دخلنا . وعند أول زعقة من البراءة المغتالة ، انغلق الباب وراءنا بعنف . كنّا في الجحيم ، ولم نخرج ثانيةً منه تماماً حتى اليوم » [٥] .

كان هذا جحيما من صنع البشر ، وتزعزعت لذلك ثقة كامو الاولى بالناس ، وفي ذلك اندحار لأي كاتب : « لقد حطّم شيئا فينا هذا الذي رأيناه في السنوات التي عشناها مؤخرا . ذلك الشيء هو ثقة الانسان الخالدة التي كانت تبعث الانسان دوماً على الاعتقاد بأن المرء سيحصل على استجابة انسانية من الآخرين إن هو حدّثهم بلغة الانسانية [٦] » . وعندما راح سارتر يناقش كتاب « المتمرد » ، اتهم كامو بأنه يحب الانسانية ولكنه لا يثق بالأفراد ، وفي هذا الاتهام شيء من الصدق . فكامو ، لكيما ينقذ شيئاً من خرائب الحرب ، بدا مكرها على أن يقسم الانسانية ، ببساطة يوم الدينونة ، الى « ضحايا وجلاّدين » ، « العادلين والظالمين » ، « الصادقين والكاذبين » . وكان من العسير التوفيق بين موقفي القاضي

والفنان ، غير أن « المتمرد » (١٩٥١) ، وهو مقالــه الهام التالي ، يمثــل محاولته هذا التوفيق .

في السنوات التي تفصل بين « سيزيف » و « المتمرد » ، كتب كامو عدداً من المقالات القصار ومجموعة « رسائل الى صديق الماني » . وقــد دمج اكثر هذه المقالات في النهايــة في « المتمرد » مع تحويــرات ثانوية ، مشيراً بذلك الى ان هذا المقال ليس منهجيــا ، فهو انما يلقي الضوء على جوانب المشكلــة المختلفة كما خطــرت للمؤلــف . وهكذا فــان مقالات وافتتاحيات كامو كلها تقريباً التي كتبها بين ١٩٤٣ ــ تاريخ اولى « رسائله الى صديق ألماني» ــ و ١٩٥١ أدت الى هذا المقال في التمرد [٧]. ومن أهمها الصفحــات المجموعة في « وقائع ١ » تحت عنــوان « لا ضحايــا ، ولا جــلاّدون » [٨] Ni victimes, ni bourreaux ، ومقــالان من مجموعــة « الصيف » : « بروميثيوس في الجحيم » Prométhée aux enfers (١٩٤٠) و « نفي هيلانه » L'Exil d'Hélène (١٩٤٨) . هــذه كلها يمكــن أن نسميها « الدورة البروميثية » : فقد حل الآن بروميثيوس محل سيزيف .

٢٢ سقوط بروميثيوس

«علينا ان نكتشف النار من جديد ... »

ما زال بروميثيوس ، من بين شخصيات الأساطير التي ورثناها عن الاغريق ، الشخصية المفضلة لدى الأدباء منذ الفترة الرومانسية . ولقد لازم الأدب والفكر في اوروبا طوال هذا القرن ، وبخاصة في السنين الثلاثين الاخيرة . فوُصف العلم الحديث ، والنظرية السياسية الحديثة ، والأدب الحديث ، عقادير متباينة من التأكيد ، بأنها كلها بروميثية . ولا عجب . فالذي سرق النار من زيوس ، وحرّر البشر ، وانتصر على غضبة زيوس الظالمة ، وباشر نظاماً جديداً للعدل ، لا بدّ أن يكون شخصية غنيّة بالمعاني لعصرنا الراهن .

لقد اصبح بروميثيوس أول الأمر رمزاً لثورة الانسان على الحدود التي فرضتها عليه الطبيعة ؛ فبروميثيوس المقيّد بصخرته ، الرافض عدالة زيوس ، يبدو لأول وهلة أنه يجسّد « الانسان العبثي » كما يصفه كامو في « اسطورة سيزيف » . وعندما نرى بطل المسرحية التي اقتبسها كامو عن «بروميثيوس مقيّداً» لايسخلوس (وهي من اولى المسرحيات التي هيّأها لـ «مسرح العمال») يتشكّى قائلاً : « الحقيقة أنني ما عدت استطيع أن

أعاني واكون محقاً » [١] ، فانه يبدو لنا كمن تهيّأ لأن يكون « الانسان العبثي» . غير أن كامو يؤثر شخصية سيزيف في البدء ، لأنه يريدنا أن تتخيل «الانسان العبثي» سعيداً . بروميثيوس ليس سعيداً ، مما يجعل سيزيف ، من هذه الناحية ، عكس بروميثيوس . وفي السنوات التي تلت ١٩٤٣ ، « شتاء العالم » ، جعل كامو يشير الى بروميثيوس ، ولكنه بروميثيوس ، وقد رحل شوطاً بعيداً عن الميثولوجيا الاغريقية ، وتجسّده المعاصر هذا أحضره كامو في « المتمرد » .

إن « المتمرد » يتقصى « رحلة بروميثيوس العجيبة » في اسطورة اختلقها كامو بكاملها ووجّهها الى معاصريه :

يعلن بروميثيوس كرهه للآلهة وحبه للانسان ، فينصرف مزوراً عن زيوس الى البشر ليقودهم في حملة على السماء . غير أن البشر ضعفاء وجبناء ولا بد لهم من تنظيم . وهم يحبون المتعة والسعادة الآنية . ولكي ينسوا ، يجب تعليمهم ان يرفضوا حلاوة كل يوم . وهكذا يغدو بروميثيوس سيداً يعلّم اولاً ثم يأمر . ويستمر الكفاح ويصبح مرهقاً . ويشك البشر في أنهم سيبلغون مدينة الشمس ، بل يشكون حتى في وجودها . فلا بد من انقاذهم من أنفسهم . فيقول لهم البطل الآن إنه يعرف المدينة وأنه وحده يعرفها . والذين يشكّون سيقذف بهم الى الصحراء ، و يُسمَّرون على صخرة ، ويقدَّمون فريسة للطيور الجارحة . أما الآخرون فعليهم جميعاً ان يسيروا في الظلام وراء السيد المتأمل الوحيد . بروميثيوس وحده أضحى إلهاً يحكم وحشة البشر . ولكنه لم يتغلب إلاّ على وحشة زيوس وقسوته ؛ فهو لم يعد بروميثيوس ، إنه قيصر . [٢]

هذه بالطبع قصة انحراف ، وهي اسطورة يتضاعف مغزاها لأنها تهاجم شخص متمرّد نحن شديدو التحيّز له . لقد تقصّد كامو عن طريق هذا

المتمرد أن يهاجم معبوداً قويا من المعبودين التقليديين في نظر العديد من مواطنيه ، اسطورة الثورة . ولكن من عدم الانصاف لبروميثيوس او كامو أن تترك اسطورته عند هذه النقطة ، لأن بروميثيوس ، كما كان كامو يعلم جيدا ، شخصية يستحيل تحطيمها : « لقد اتخذ بروميثيوس لنفسه الآن وجه أحد ضحاياه . فالصرخة نفسها ما زالت تتعالى من أعماق القرون ، وتتجاوب في أعماق صحراء سيثيا » .

ان « المتمرد » ، في النتيجة ، صرخة يطلقها « أحد أبناء » بروميثيوس الحقيقي احتجاجاً على انحراف البطل . [٣] كامو يدعو المقال اعترافاً ، وقد نظّمه بثقة هائلة وفق منظوره الخيالي الخصب للأمثولة البروميثية . ومهما تكن لهجة المقال موضوعية ، فان التجربة التي حدت بكامو إلى كتابته شخصية صرف . قد لا تكون التجربة شائعة شيوع مجابهة « العبث » ، لأنها على شيء من التعقيد : فهي ، رغم اقترانها بضرب عنيف جداً من العمل السياسي، فكرية بطبيعتها . واذا وردت صور الجحيم ، والنيران، والدماء ، وصرخات الابرياء ، وشخصية الجلاد ، وتكررت الى حد الرتابة ، فليس ذلك من قبيل البلاغة أو الخطابة . مثلاً ، عبارة كـ « زعيق البراءة المغتالة » ، باعتبارها تجريداً بلاغيا غريباً ، قد تجعلنا نبتسم ، ولكنها لكامو ليست مجرد بيانٍ لفظي . وهذه التجريدات والتعميمات ، مثلاً : وجه عصرنا « الرهيب » أو « المقزّز » ؛ « تربة كثيفة من الجور المتراكم » ؛ « عنف الوحش اللاعقلي » ؛ « هيكل اوروبا وقد ازدحمت فيها الأشباح » ؛ « الصياح » ؛ « الهياج » ؛ وصور عديدة أخرى كهذه انما تعبر عن قلق رجل حساس تتناوش نفسه فوضى عصره الفاتكة . والقرينة التي تدل على صدق هذا المقال لن تجدها في الأدب ، أو العقائديات ، أو السياسة : إننا نجدها في التاريخ المعاصر .

لقد شرح كامو ذلك بوضوح : « في الأصل من كل عمل نكاد نجد دائماً عاطفة بسيطة عميقة طال التأمل فيها وهي ، دون تبرير ذلك العمل ،

كافية لتفسيره . بالنسبة إليّ ، ما كنت لأكتب « المتمرد » لــو أنني في الأربعينيات لم أجــد نفسي وجهــاً لوجه أمام أناس لم أفهم أفعالهم . باختصار ، لم ادرك أن أناساً يستطيعون ان يعذّبوا آخرين دون أن يكفوا عن النظر إليهم . » فالحقيقة المقلقة التي اكتشفها كامو هي أن « الجريمة ... يمكن تبريرها منطقياً ، وبوسعها تحويل منهجها الى قوة ، ونشر سلطانها على العالم ، بوسعها أن تفتتح وتحكم . » (٤) وبعبارة أخرى ، لقد استحال على كامو أن يفهم كيف يمكن للجريمة لا أن تُنظّم فحسب ، بل أن تبرّر عقليا وقانونيــا .

ثم إنه ، إزاء هذا الارهاب المتعمّد المنطّق ، جابه تمرّده اللامنطق ، التزامه الصراع الممثل في حركة « المقاومة الفرنسية » : « إزاء جريمة ممنطقة ، كان من الضروري على الأقل أن نضع أسباباً لحقّ ... أما أنا فقد استغرقت في تمرد كان واثقاً من نفسه ، ولكنه غير واع بعد لأسبابه . » (٥) وهنا يلاقي كامو خصمه القديم ، العدمية الفكرية التي حددها في « اسطورة سيزيف » . وهي الآن تُنفى لا بموجة عارمة من الحياة ، بل بعمل معين هو وليد تمرّد جعله يرضى بتضحية حياته من أجل شيء يتجاوزها .

المشكلة ، في الأصل ، نجدهــا مذكورة بوضوح في « رسائل الى صديق ألماني » . ففي ايام مــا قبل الحرب كان كامو وصديقه الألماني قد اتفقا على ان الدنيا ، ما دامت بالنسبة اليهما لا تدل على وجود نظام خارق ، فــان كل ما فيها مــن معايير الخير والشر ، شكليــاً أو فردياً ، اعتباطيّ كيفيّ . غير أن ما فعله كامو وكثيرون سواه كان برهاناً على نقيض ذلك . فموضوع الرسائل المكرور هو أن العدالة موجودة ، ولكن هذا الايمان لا يستند إلى دعامة عقلية . « بدا لي حينئذ ، بما أنني لم أعرف اكثر من ذلك ولم أجد عوناً اكثر مما وجدت ، أنّ عليّ أن استنبط قاعدة مسلكية وربما قيمة اولى من التجربة الوحيدة التي وجدتني على اتفاق معها : تمرّدنا. »(٦) فاذا لم يكن بالامكان تحديد قيمة خلقية عقلية يُميَّز بها عنف « الجلادين »

عن عنف مقاوميهم ، فان التضحيات المترتبة كلهـا ستكون عديمة المعنى . « هل بوسعنا ، دون الرجوع إلى المبادىء المطلقة ، أن ننجو من منطق الهدم ؟ .. » هذا هو السؤال الذي حاول كامو الاجابة علـيه ، معتمدا تفحُّصَ تجربته موضوعيا ، في مقـالٍ عنوانـه « تأملات في العنـف » Réflexions sur la violence كتبه عام ١٩٤٥ وأدمجه في كتاب « المتمرد » مع القليل من التبديل .

ولكن الفترة ما بين ١٩٤٥ و ١٩٥١ ، عندما فرغ كامو من « المتمرد » ، شهدت تغيُّراً بيّناً في سياق تفكيره إن لم يكن في محتواه . كان تفكيره عام ١٩٤٥ بما في التسلط النازي من عنف وقسوة ؛ وعام ١٩٤٦ ، حين كتب « لا ضحايا ، ولا جلاّدون » ، بالحرب الباردة ؛ أما عام ١٩٥٠ فالذي جعل يشجبه هو خطر العقيدة الماركسية . وهكذا فإن مقاله في التمرد نما وتطور ضمن سياق سياسي متغير ، الأمر الذي وجّه تفكيره ، الى حدّ ما ، وجهةً لـم يتوقعها يـوم كتب « تأمـلات في العنـف » . وفي اثنـاء هـذا التطوّر ، وبسبب انخراطـه في العجيـج السياسي الـذي عقب تحريـر فرنسا ، تجاوز كامو مسألة التوضيح الفكري لموقف اتخـذه في السابق ، وانساق إلى مهاجمة فكرتين عزيزتين على اليسار السياسي : الأولى ، تتمثل في العقيدة المأخوذة عن هيغل ، والقائلة بحتمية وجهة التاريخ ؛ والثانية ، تتمثل في طبيعة المواقف السياسية في فرنسا التي تقول : كل شيء أو لا شيء ! فالدراسة التي ارادها في البدء سياسية ، تحوّلت إلى موضوع شديد الالتهاب .

لم يكن كامو أول من ينتقد نظرية اليسار الفرنسي وأساليبه . هناك دراسات معاصرة لا تحصى للتأويل الهيغلي الماركسي للتـاريخ ، ولقوة الاسطورة الثوريـة في الاحزاب اليساريـة الفرنسية . (٧) على أن هـذه الدراسات كانت اختصاصية لا تبلغ إلا جمهورا محدوداً مـن الناس ، ولم يكن مؤلّفوها ، بعكس كامو ، مناصرين معروفين لليسار الليبراليّ . ولذا

فان ردود الفعل كانت عنيفة بين المثقفين اليساريين ، من الشيوعيين إلى « التقدميين الكاثوليك » ، ناهيك عن الوجوديين السارتريين الذين تمثلهم مجلة « الأزمنة الحديثة » . وتضاعفت الفرص السانحة لسوء الفهم والنقاش الملتهب .

ان كامو يتفحص فكرة التمرّد ، كما تفحص من قبل فكرة « العبث »، لكي يقيم الأسباب الداعية إلى موقف كان قد اتخذه ، فيستنبط النتائج العملية لموقف كهذا . وعندما درس مصادر بعض المسلمات المعاصرة بشأن طبيعة التاريخ ، لم يتوقف فيما يبدو لكي يعيد قراءة كتب هيغل وماركس كلها . فالمهمّ لديه ، من أجل مقاله ، هو علاقة بعض استنتاجات وفرضيات هذين الرجلين بتحليله هو . فأيّ اساءة فهم لهذا ، كما رأينا في خصمه الوجودي السيد جانسون ، وتعنيف كامو على عدم دقته المدرسية ، انما هما من قبيل الحذلقة والتنطّع .

يبدأ كامو « المتمرد » بدراسة شخصية لمنطويات تمرّد فرديّ : فالعبد * ، في فعله العنيف ، يتمرد على سيده لأنه يشعر على نحو غامض بأن سيده قد تجاوز الحدّ الذي يمكن ان يتحمله ، فانتهك حرمة شيء جوهري. فالتمرد ، اذن ، يصبح رفض حق السيد في الحرية المطلقة والتشديد على ان للعبد الحق في الحدّ من هذه الحرّية ، ولو اقتضى الأمر العنف ، ليحصل على قسط من العدالة لنفسه . وحق العبد يعلو على وضعه الفردي ، لأنه مستعد لفقدان حياته من أجل التمسك به . وهكذا تصبح علاقة السيد — العبد [٨] نزاعاً بين رجلين حول حقّ ، حول حدّ مقرّر للحرية الفردية ، وهو حق نافذ لجميع الناس . وقد لخّص كامو هذه الفكرة بمعادلة كثر الحديث فيها: « أتمرّد، ولذلك نحن كائنون .»

ثم يعرّف الكاتب التمرد بأنه « الدافع الذي يبعث فرداً ما على

---

* في « تأملات في العنف » ، يختار المؤلف « الموظف » عوضاً عن « العبد » . ففي عام ١٩٤٥ كان كامو أقرب الى البيروقراطية النازية منه الى هيغل .

الدفاع عن كرامة هي مشاع بين الناس كلهم . » فهو يشمل فكرة قسط من الحرية وقسط من العدل ، ويؤكد على التضامن الانساني الذي يضع حدا ، بدوره ، للتمرد نفسه . لفظة « لا ! » التي يقذف بها المرء في وجه أي انتهاك تخطّى الحد ، ينطق بها باسم البشرية جمعاء ، وتفترض ان تمرّد العبد يجب ان يكف حالما يبلغ حدّاً معيّنا . أما اذا ادّعى العبد ، بدوره ، بالحرية المطلقة ، فانه يصبح عندئذ هو السيد لعبد آخر يفتئت على حقه .

فتعريف كامو يشدد على النسبية المزدوجة في التمرد . نوع التمرد الذي يعرّفه يضاد الموقف القائل : كل شيء او لا شيء — وهو الموقف الذي غالبا ما يقرن بهذه الكلمة . وبما أن هذا الموقف جزء من الايديولوجية السياسية في فرنسا (وعلى الاخص الايديولوجية اليسارية) منذ الثورة الفرنسية ، فقد كان في توجيه كامو للمشكلة من المتفجرات اكثر مما يبدو لاول وهلة * .

بعد أن يقيم كامو تعريفه ويبرز وجهة المشكلة ، يعود فيحدد مجال مقاله زماناً ومكاناً . فهو يريد النظر في العالم الغربي فقط منذ الثورة الفرنسية . لقد بدا له ان فكرة التمرّد ، كما يعرّفها هو ، لا يمكن فصلها عن فكرة مجتمع مبنيّ على تعريف حقوق الانسان المعيّنة بمفهوم إنساني دون الرجوع الى عالم اللاهوت . فعلمانية المجتمع ، التي أعلنتها فرنسا يوم أعدمت لويس السادس عشر ممثل الله على الارض ، هي الاطار الذي يجري ضمنه تحليل حركة التمرد في المقال . ويصل كامو الى القول أخيراً إن التمرد هو حقيقتنا التاريخية .

---

* كثير من المفكرين الليبراليين الفرنسيين ـ ومن جملتهم بيغي وآلان ـ يماثلون العقائديين في أنهم يميلون الى جعل الحقوق الفردية معاكسة للسلطة المنظمة في الدولة الحديثة ، مفترضين بذلك ضمنا ان الاخلاقية الاساسية والكفاية السياسية ضدان متناقضان . وقد ورث كامو هذا الموقف ، فانتقده سارتر في شيء من الحق ، غير ان سارتر عاد فجعل الامر مسلّماً به حين افترض ان البديل الوحيد لهذا التناقض لا يمكن ان يوجد الا في الشيوعية . هذا الفصم القديم بين الاخلاق والكفاية السياسية ظاهر في « رسائل الى صديق الماني . »

وبعد أن يعرّف كامو المشكلة ويوجّهها ، ويعمّمها ، يشرع في فحص المحتوى الفكري الذي اتخذته كلمة « التمرد » في القرن ونصف القرن الماضيين . إنه لا يدّعي بأنه قد كتب تاريخ التمرد من روسو الى يومنا هذا ، كما ظن بعض نقاده الذين رفعوا عقيرتهم بالصياح . فهو انما اختار ، كأمثلة له ، اولئك الذين يجعلون التمرد محور فكرهم ومواقفهم ، دافعاً بمنطويات فكرتهم إلى نهاياتها المنطقية . المركيز دي ساد ، لوتريامون ، رامبو ، والسرياليون ــ هؤلاء الذين اختارهم امثلة للبحث ــ قد يبدون أشبه بجماعة باطنية غريبة ، وما هم إلا أمثلة على « القديسين » الذين يثيرون اهتمام المثقفين الطليعيين . في حين أن تشايف ، وساسانوف ، وتشيغاليف ، الذين يسهب في بحثهم ، يبدون ممتعين كمجانين كانت حركتهم خارج التيارات الرئيسية في الفكر الاوروبي ، اذا ما قيسوا بالشخصيات العظيمة والهامة حقاً ، التي يوليها كامو نفس العناية ــ نيتشه ، وماركس ، وهيغل . ولئن يظهر اختيار كامو ، للوهلة الأولى ، اعتباطيا بالمرّة ، فانه في الواقع منسجم منطقيا : فالتمرد في كل حالة منهجي منظم ، نتيجة منطق لا يلين . ان كامو مفتون بالذين هم مهووسون بالتمرد .

يصف كامو اولاً المتمردين « الميتافيزيقيين » على الذات الالهية وتعاسة الانسان في الكون ، ثم يأتي إلى المتمردين « التاريخيين » على ظلم الانسان للانسان في المجتمع . ليس هدفنا هنا ان نحلّل تطوّر المقال ، ولكن الذي أراد كامو التدليل عليه ، فإنه يدلل عليه بوضوح : وهو أن التمرد الميتافيزيقي باسم حرية الانسان ينتهي الى ادعاء لا حدّ له بالحرية ، وهذا يتحول الى طغيان ظالم فاتك ضد الآخرين ؛ والتمرد التاريخي على الظلم الاجتماعي ينتهي الى ادعاء لا حدّ له بالعدالة ، وهذا يتحول الى ارهاب قتّال موجّه ضد الحرية الفردية . إذن فالتمرّد باسم « الحرية المطلقة » و « العدالة المطلقة » ، كمقابل للمطالبة بـ « قسط من الحرية » و « قسط من العدالة » التي يقول كامو إنها مصدر التمرّد ، ما هو إلا انحراف .

وعندما يصبح التمرّد ثورة سياسية فان على الثورة ان تتخلّى عن الغايات المطلقة طلبا لهذا القسط النسبي من العدالة والحرية ، وإلاّ فإنها سائرة الى الطغيان .

تحليل كامو ، في هذا السياق ، للايديولوجية الشيوعية أمـر مثير . إنه يـدل على أنه قد ورث مواقـف معينة ُعرف بهـا اليسار السياسي الفرنسي ، الذي يعتبر انحطاط المجتمع الرأسمالـي البورجوازي وجرمـه الاجتماعي قضية مسلماً بها . وهو يقبـل دون تساؤل تعبير « الرجعيـة البورجوازية » كمذمّ للبورجوازية . بل إنه ــ وقد يبدو هذا مدهشا ــ يجد نفسه مضطرا للدفـاع عن نفسه ضـد الزعم القائـل بأن به لوثـة « البورجوازية » . فالتهديد الفكري المقرون بهذه الكلمـة في فرنسا هو احد حجار العثرة في سبيل المفكرين الليبراليين ، وهو سلاح سرعان مـا تلجأ اليه الصحافة الشيوعية حالما يندلع أي جدل . ولما كان هذا السلاح قد شهر بوجه كامو ، فانه غدا ولا ريب حسّاسا بشأنه .

واذ يتقصّى كامو خط حجته في « المتمرد » ، فانه يميِّز شكلين رئيسيين للتمرد ينتهي كلاهما الى تبريـر عقلي لشكلين اثنين مـن اشكال الدولـة البوليسيـة المعاصرة : التمرد الفـردي العدمي ، الموروث عـن نيتشيَّةٍ منحرفة ، حيث يستأثر بعض الأفراد بامتيازات الآلهة ، ولا يعترفون بحد لحريتهم في الفتح والهدم ــ كالدولة النازية مثلا ؛ والتمرد العقائدي الذي بموجبه يستبدل الانسان الله بمطلق آخـر . فبالنسبة الى رجـال الثورة الفرنسية ، وهم من الفئة الثانية ، أصبح العقل هو الله : فقالوا إنهم يقيمون حكومة عقلانية على مبادىء عقائدية معينة لا يختلف فيها اثنان ، وهـذه تكون فاتحة عهد انساني بريء يعيش فيه الناس بانسجـام واتفاق تام . وعندما لم يتحقق ذلك ، لم يستطع رجل كسان جوست أن يشك في صحة مبدأ لا ُيدحض ؛ اذن فالعلاج هو « إزاحة » اولئـك الافراد المنحرفين الذين يتآمرون في الخفاء على سعادة المجموع . وهكذا أصبح الاعدام هو

الطريق الى الكمال .

اما عند هيغل ، حسبما يقول كامو ، فقد حلّ التاريخ محل المبادىء . لقد رأى هيغل أن حياة كل فرد موجّهة بالنسبة الى « وجهة سير » التاريخ ، لأن تاريخ الانسانية قد تقرر مسبقا وهو يسير حتمياً نحو تحرر الانسانية في النهاية . والايديولوجية الماركسية الراهنة تعتبر هذا الرأي من المسلّمات ، وتبني عليه زعمها بأن تحقيق دولة اشتراكية خالية من الطبقات هو المرحلة الاخيرة من مراحل التطور نحو وجود مجتمع « عادل » . وهذا يفضي بدوره الى مسلّمة اخرى : كل الوسائل التي تيسّر تحقيق الدولة الاشتراكية مبرّرة ، ومبرّر كذلك ، وبوجه أخص ، تحطيم كل القوى التي تعيق بلوغ غاية كهذه مطلوبة ولا مردّ لها . في « المتمرّد » يناقش كامو هاتين المسلّمتين . فيناقش اولاً « النزعة النبويّة » ، كما يسميها ، الكامنة في العقيدة ، ثم يناقش تبريرها للوسيلة بالغاية . وهو يرفض الاستنتاج القائل بأن الهزيمة ، تاريخيا ، تتضمن الجرم ، وبذلك يبرّر تحيّزه السخيّ لفئات ذاقت مرارة الهزيمة ، كالجمهوريين الاسبان . ويُبرز أيضا الخطأ الكامن في تضحية السعادة المباشرة لانسان حي — وما العدل يطلب إلاّ له — من أجل غاية تبدو ضبابية وإشكالية .

وليس انتقاد كامو للماركسية الشائعة اليوم أمراً جديداً . فخلفية القرن العشرين للفكر الماركسي ، وتحوله من الفرضية الى العقيدة التي ترفض الجدل ، والتطورات التاريخية التي أخفقت الماركسية في توقع حدوثها ، والتناقضات بين مبادئها وبين تطبيقها بواسطة جهاز الارهاب الذي تقيمه الدولة ، و « قيصريتها » التي لا شفاء لها — هذه كلها من موضوعات الساعة في مناقشات عصرنا الإيديولوجية . غير أن حرارة العاطفة الكامنة وراء الاتهام الذي يطلقه كامو في « المتمرد » ظاهرة جدا ، وتكاد تضع في الظل نتائج بحثه الرئيسية ، التي لا تقل شأناً عن نقده الصارم للفكر « الماركسي » كما هو اليوم .

كان سؤال كامو في البداية : « هـل بوسعنا ، دون الرجـوع الى المبادىء المطلقة ، ان ننجو من منطق الهدم ..؟ » و « المتمرد » هو وصف لمنطق الهدم هذا وقد أصبح فعّالاً في الفكر والممارسة في هذا العصر ، كما نراه مثلاً في الحرب ، ومعسكرات الاعتقال والمحاكمات السياسية ، و «غسل الدماغ » . ويستنتج كامو اول الأمر أننا لن ننجو من منطقٍ للهدم بنعمة هذه الايديولوجية الواحدة ــ الماركسية ــ التـي ما زالت قائمة . إلاّ أن جوابه الأخير هو أن النجاة ممكنة ، وهي النجاة بالوسائـل التي يجعلهـا ضمنية في تعريفه للتمرد في البداية . على الانسان المتمرّد ، اي الانسان الحديث ، أن يتخلّى عن المطلق ويقبل النسبيّ ، وعليـه أن يفكّر بلغـة قسط من الحرية ، وقسط من العدالة . ولكن اذا كان علينا أن نرى الغاية نسبية وضربا من الحل الوسط ، فإن علينـا أن نتمعّن في الوسيلة التـي حصلنا بها على الحل الوسط وندرسها دراسة جادّة . فحقـوق الانسان المباشرة ، كما يحددها القانون بتقدم مستمر ، يجب اعتبارها حقوقاً لا يمكن نزعها عنه . فهي ضمان الانسان الوحيد بأنه يستطيع أن يستمدّ من الحياة ذلك القسط اليومي من السعادة التي هي ، في نظر كامو ، كنز الانسـان الأعظم .

المتمردون الوحيدون الذين يرضى عنهم المؤلف اخلاقيـاً ــ وربما جماليا ــ هم « القتلة الحسّاسون » الذين درسهم في مسرحيته «العادلون» . فهو يرى أن القلق المأساوي الذي عاناه الفوضويون الروس عام ١٩٠٥ ، الذين لم يكفتوا قط عن الشك في حقهم في الاغتيال ، والذين دفعوا الثمن بحياتهم عن كل قتل اقترفوه ، يضعهم في الطرف المعاكس للقتلة « الراضين عن أنفسهم » الذين يوجدهم الاستبداد البيروقراطي ، والذين يجمعون بين القتل الجماعي والتبرير الخلقي . بيد أن « قتلـة عام ١٩٠٥ الحسّاسين » لا يقدّمهم كامو نماذج للتقليد ، فهم إنما يوضحون الحد اليائس الأقصى الذي قد يبلغه التمرد في استعمال العنف دون خيانة الدافع الأصلي الكريم .

وتبدو خاتمة « المتمرد » معقولة جداً إذ تعرّف ، ولـو بشيء من الابهام ، الآلية المثلى في ديمقراطية تبغي دوماً الحفاظ على وسائلها ، وتدرك بالنسبة الى غاياتها أن عليها أحياناً بالحلول الوسط ضمن حدود معيّنة . والى ذلك فان رحلة كامو الفكرية تكشف عن بعض التعقيدات والتيارات المتضاربة التي تقرّر مناخ الفكر السياسي في اوروبا ، وتشير أحياناً الى اتجاه جديد . ويبدو أن قوته تكمن في تلك الناحية نفسها التي يعتبرهـا منتقدوه ضعفه الأكبر : محاولتـه اعطاء نتائجه قاعدة منطقـة راسخة في التجربة ، تجربته هو .

ولا ريب أن كامو ، بكتابته « المتمرد » ، أخـذ على عاتقه مهمـة ضخمة ، ربما أضخم مما ينبغي . فالموضوع من حيث المادة لم يكن مؤاتيـا للتعبير الفني ، كما أن الجدل السياسي لم يكن العنصر الأقـوى في تفكير كامو . وكما قال سارتر ، كان اهتمام كامو في القضايا الخلقية لا السياسية . فالاقتراح العملي الوحيد الذي يقدمه كامو في « المتمرد » هو شكل من اشكال العمل المماثل للسندكالية الثورية التي سبقت الماركسية . ويخيـّـل إلينا أنه مرّ مرور الكرام بالمشكلة الجوهريـة فعلاً التي تجابـه اوروبا ، وفرنسا على الأخص ، وهذه المشكلة ليست : كيف نحافظ علـى حقوق الفرد وحرياته الأساسية ، بقدر ما هي : كيف نوفّق بينها وبين ضرورات العيش في القرن العشرين .

ولا نريد هنا أن نستعرض المناقشات التي أثارها كتاب « المتمرد » . على أحسنها ، أبرزت هذه المناقشات بعـض القصور في تحليـل كامو ، متجاهلة القضية الرئيسية . وعلى أسوأها ، لجأت هذه المناقشات الى الاهانة الشخصية ، ولاسيما في الصحافة الشيوعية التـي اتهمت كامو بأنه بـاع نفسه لأمريكا الرأسمالية . وأشد ردود الفعل كشفاً جاء عن « التقدميين » ــ اليساريين الكاثوليك ــ واليساريين الوجوديين المتمثلين في مجلة « الأزمنة الحديثة » . هؤلاء ركزوا حجتهم على منطقية بحث كامو ومدى اطلاعه على

المؤلفين الذين يستشهد بأقوالهم . وواقع الأمر ، كـان لبّ الموضوع في مكان آخر : لقد أثار كامو قضية خطيرة لليسار غير الشيوعي .

« التقدميون » وجماعة سارتر ، كلهم يؤمنون بنظرية تطور التاريخ المعصوم . كلتا الفئتين تشدد على مسؤوليتها ، و « التـزام » عصرها ، وبالتالي التزام العمل السياسي . ولما كان الحزب العمالي الكفء الوحيـد في فرنسا هو الحزب الشيوعي ، فبالنسبة اليهـم تصاغ مشكلة العمـل السياسي على هذا النحو : هل من الممكن أن نوجد خارج الحزب الشيوعي حزباً يساريا قديراً ينقذ الطبقة العاملة ؟ بعد أن اخفقت محاولة سارتر ، لم يبق مجال للعمل مفتوحاً للمثقف اليساري ، كما بـدا له ، إلا مساندة الحزب الشيوعي كلما تسنّى ذلك ، وفي الوقت نفسـه محاولة توجيهـه من الداخل كلما تسنّى ذلك . هذا الموقف تحدّاه كامو ، داعياً الى توجيه جديد للفكر في الجماعات اليسارية التـي شلّها تردّي ايديولوجية الثورة الفرنسية ، وأخطر من ذلك انحطاط ما سمّاه كامو بايديولوجية « ما بعد الثورة » لدى الحزب الشيوعي . فانهماكه بالركـود السياسي البيّن في فرنسا ، كان انهماكاً وارداً مبرّرا ، وتحليله ، رغم ما فيه من نقص ، أوحى بفتح سبل جديدة للتفكير السياسي .

في نهاية « المتمرد » ، بعد أن قام كامو بدراسة شخصية جداً للعلاقة بين الفن والتمرد ، غيَّر اسلوبه لكي يتكلم كفنان ، وهـذا يفسِّر بعض سوء التفاهم الذي أثاره المقال . فتحليله قد اكد على فكرة « القسط » : قسط من العدالة ، وقسط من الحرية ؛ وفكرة الحد والتوازن . بهذا القسط وضمن هذه الحدود ، يرى كامو أن بالامكان الحفاظ على تلك السعادة التي يضحّي بها غير عابئين أنبياء فردوس المستقبل . وقد أضاف الى مثله الأعلى معادلاً جغرافيا : « متوسطي » او « اغريقي » . فراح النقّاد يطاردونه ، متهمين إياه ، في هذا الجزء من المقال ، بالاقليمية ، والاضطراب ، والتنطع الفكري .

غير أن كامو كان في هذه الأثناء قد وضع المعالم لطريقه من سيزيف الى بروميثيوس الى نمسيس . ونمسيس هي إلاهة القسطاس التي تعاقب كل من يحاول التهرب من حكمها [٩] . وهكذا ، بعد أن شرح كامو لنفسه كيف يستطيع الناس « تعذيب الآخرين » ، دارساً إياهم دراسة الأشياء ، تهيأ لمخالفة بعض الأهواس المحيطة به ، ولاسيما موقف « الالتزام » الدائم الذي يحث عليه سارتر . فقد أحس عام ١٩٥١ أن التوترات في اوروبا قد تضاءلت مؤقتا ، فرفض « اراضي الميعاد » المجدبة العقيمة التي يتشبث بها الجدل السياسي ، وانصرف الى التحقيق النسبي لحياة مغروسة في الحاضر . « في هذه الساعة ، فيما يتحتم على كل منا أن يشد قوسه ويبرهن على معدنه من جديد ، ويفتح في التاريخ وضد التاريخ ما هو ملك يديه ، من حصاد ضئيل لحقوله وحب للارض لا يطول مداه ، في الساعة التي يولد المرء فيها أخيراً ، علينا ان نودع هذا العصر وعنفه المراهق » .

لقد انتهت أزمة الحرب . وكان مقاله « العودة الى تيباسه » [١٠] Retour à Tipasa ، الذي تلا « المتمرد » ، اشارة واضحة الى هذا التحرر الطوعي من هوسه « بالدم ، والعرق ، والدموع » الذي عرف عنه في الفترة السابقة . « في منتصف الشتاء علمت أخيراً أنني أحمل في داخلي صيفاً لا يقهر » .

٢٣ الصيف الذي لا يقهر

« في القلب من عملنا ، حتى لو كان أسود
حالكاً ، تشع شمس لا تفنى · انها الشمس التي
تصبح اليوم عبر السهول والروابي . »

المقالات الثلاثة الأخيرة من كتاب « الصيف » ـ وهي « اللغز » (١٩٥٠) ، « العودة الى تيباسه » (١٩٥٢) ، و « البحر من قرب » La Mer au plus près (١٩٥٣) ـ تشير الى عودة كامو الى ضرب من التوازن الداخلي . فيها نجد أن المشهد المترامي المفعم بالشمس والبحر يؤكد نفسه من جديد ، وتتجه افكار كامو داخلياً نحو ذاته ونحو عمله كفنان .

وفي القلب من عمله يتبيّن لا وجه « العبث » بل لغز الحياة الباهر : « في القلب من عملنا ، حتى لو كان اسود حالكاً ، تشعّ شمس لا تفنى . إنها الشمس التي تصبح اليوم عبر السهول والروابي » [1] . هذا اللغز المركزي ، في رأيه ، هو ما يجب على الفنان أن يحاول فك رموزه . « اليأس الحقيقي عذاب ، أو قبر ، أو هاوية » ؛ فهو على أي حال صمت ، فليس هناك شيء يدعى « أدب اليأس » .

يقول كامو : في تيباسه « اكتشفتُ من جديد أن على المرء أن يحافظ في دخيلته على سلامة طراوة ما ، مصـــدر فرح وحب ونـــور لا ينال منه الظلم ، وأن عليه ان يعود الى الكفاح حالما يتحكم بذلك النور . هنا عثرت من جديد على الجمال القديم ، علـــى السماء الفتيّـــة ، فرحت أقيس حسن طالعي مدركاً في النهاية أنني حتـــى في اسوأ سنوات جنوننا لـــم تغادرني قط ذكرى هذه السماء . وأن هذه الذكرى ، في نهاية المطاف ، دفعت اليأس عنّي » [٢] . وانهماكه بقضية العنف والظلم جعلت تتخذ أبعادها الصحيحة في تفكيره : « أجل ، هناك الجمال ، وهناك المهانون . فمهما كانت المهمـــة عسيرة ، فانني ارجو أن أظلّ أميناً له ولهم » [٣] .

ومن أنجح مقالاته الغنائية ، المقال الأخير في « الصيـــف » ، بعنوان « البحر من قرب » . لقد نظّمه حول صورة البحر الرائعة ، فبلور به مناخ حياته النفسي ، مبدّلا في ايقاعه وتشابيهه : « نشأت في البحر وكان الفقر لي ترفاً ، ثم فقدت البحر ، فبانت لي الوان الترف كلها كالحة ، بؤساً لا يطاق . وما زلت بالانتظار منذ ذلك الحين » [٤] . إننـــا بهذا المقال نجـــد أنفسنا ثانية في ذلك العالم الكبير ، عالم الأدب .

وثمة صوتان يتحدثان في المقال . الأول صوت المنفيّ ، هذا الذي هو بالانتظار : « وهكذا فانني أنا الذي لا أملك شيئاً ، انا الـــذي وزّعت أموالي ، وأخيّم على مرأى من بيوتي كلها ، أعرف برغم ذلك تحقيق الذات كلما شئت ، أرفع مرساتي للاقلاع في أية ساعة ، واليأس لا يعرفني . لا وطن لرجل بلا أمل ، في حين أنني اعلم ان البحر يسبقنـــي ويتبعني ، وأجعـــل جنوناً ما مهيأً لي . العشّاق اذا ما فُصل بينهم عاشوا في الألم ، ولكنه ليس اليأس : انهم يعلمون بان الحب موجود . هذا هو السبب في أننـــي أقاسي وعيناي جافّتان ، في المنفى . ما زلت انتظر . سيأتي يوم أخيراً ... »

يتلو موضوع النفي هذا وصف لرحلة * ، واذا نحن نسمـــع صوت

* كانت مناسبة هذا المقال رحلة كامو الى امريكا الجنوبية .

مسافر يتحدث في جمل قصيرة مشدودة إزاء إيقـاع صوت المنفـي" الذي تكلم في مطلع المقال . الوصف دقيـق محسوس ، يذكّرنـا بكامو في اول عهده ، ويقذف بنا في رحلة بحرية عر فيها أمام أعيننا الليل والنهار ، السماء والبحر ، الجزر والقارات ، في تعاقب مترف من الحالات والصور . إنهـا أغنية زفاف الى البحر وسجل حالات نفسية متعاقبة تحملها الينا تشابيه ثرّة عجيبة الخيال . لأن البحر بالذات هو الحياة ، فسيحـة ، فاتنة ، رائعـة المخاطر :

في منتصـف الليـل ، وحدي علـى الشاطـىء . بالانتظار مـرة أخرى ، وبعدها سأذهب . أما البحر فساكن" ، نجومه كأضواء البواخر الكثيرة التي ، في هذه الساعة ، في الدنيا قاطبة ، تنير مياه الموانىء المظلمة . الفضاء والصمت جاثمان كوقر واحد على قلبي . حب فجائي ، او فعل حاسم ، أو خاطر يشيع في النفس "يحل" بالمـرء في لحظـات معينة هذا القلق نفسه الذي لا يطاق تصحبه فتنة لا تقاوم . تباريح لذيذة للكينونة ، دنو" رائع لخطرٍ لا نعرف له اسماً ، ذلـك هو أن نحيا ثم نركض الى حتفنا ... لقد "خيّل إلي" دوماً أنني أحيا وسط البحار المتلاطمة ، مهدّداً ، في القلب من سعادة عظمى (٥) .

صوت المنفي" وصوت الرحّالة هما صوتان مختلفان للفنّان ، والمقال ، كما يوحي عنوانه الثانوي « يوميات سفينة » Journal de bord ، سجل" رحلته . فما عرفه في السنين الماضيات من صراع وغضب ، وحقارة ومجد ، يمتزج الآن في أغنية الحياة التي يعرف الشاعر ، في منفاه ، أنه سيسمعها في النهاية ، لأن أذنه مهيأة لهذه الأغنية . وفي كنايات كامو نجد أن البحر قد حل" محل الشمس وان أفريقيا قد امتدت الى أقاصـي الأرض . وإذ تبرز الآن نمسيس ، إلاهة القسطاس ، لتصرّف أمـور البشر ، يتسع الديكور الطبيعي الذي يجسّد ديكور كامو الروحي اتساعاً هائـلاً ، حاملاً في

ثناياه نبرات غير متوقّعة من اللانهاية . إن « البحر من قرب » ذروة من ذرى كتابات كامو .

مقالات كامو ، سواء منها القصار الأقرب الى الغنائية والطوال الأقرب الى القضايا الفكرية ، تخدم غرضا محدّداً . فقد كان المقال لكامو ، كلما ازداد انخراطه في ضجيج عصرنا واضطرابه ، وسيلة للتوضيح والتحديد النفسيين ، وبالتالي للتحرّر . والمقالات القصار تعبّر عن المناخ الداخلي ، وحالات الوحشة لحساسية قد لا تجد منفذاً في ماجريات العيش اليومي ولكنها هي الينبوع الحقيقي لشخصية الكاتب .

المقالان الطويلان ضرب من الرياضة الذهنية . فمن دأب كامو أن يفرض طريقة معينة في التعليل على مشكلات عصره المحيّرة لكيما يدرسها بلغة عصره . والمشكلة التي تهمه هي العدمية الخلقية التي يعتبرها من ميّزات العالم الغربي . ومن هذه العدمية يشرع في استخلاص قيم جديدة ، « دون الاستعانة بالقيم الخالدة التي هي ، مؤقتا ، ربما ، غائبة أو مشوّهة في اوروبا المعاصرة » (٦) . وهو يقول : « اسطورة سيزيف » بالنسبة إليّ يشير الى بداية فكرة تابعتها فيما بعد في « المتمرد » . وتتألف الفكرة من محاولة الاكتشاف « اذا كان بالامكان ان نجد ، ضمن حدود العدمية ، وسيلة لتخطّي العدمية » (٧) . تخطّي العدمية **منطقياً** ، لأن العدمية موقف ذهني ،وكامو يخاطب الذهن . انه يستمد بادىء الأمر من فرضية اولية فرضية معاكسة لها : فالفرضية بأن الحياة غير جديرة بأن تعاش ، حين تُدفع الى حدها الأقصى بفكرة الانتحار ، تكشف عن نتائج تتعارض مع هذه الفرضية ، وهذه النتائج يستنبط منها كامو منطقيا « دعوة واضحة للحياة والخلق حتى في وسط الصحراء » (٨) . وعلى هذا الغرار يستمد « المتمرد » من النتائج الضمينة منطقيا في فكرة التمرد قاعدة خلقية للمساهمة البناءة الواعية في حياة عصرنا السياسية والاجتماعية . وإذ يبدأ كامو من فكرة الجريمة المبرّرة عقليا ، يبرهن منطقيا ان الجريمة لا يمكن تبريرها عقليا . لقد

نوّه الكثير من النقاد بذهن كامو « المغالي في نزعته الجدلية » ، وما من شك في أن قدرته على إقامة الحجة قدرة مدهشة .

ثمة حقيقة تدعم حجج كامو وهي أن العقائد لا تقام ولا تدحض بالمنطق . والذي كان يتميّز به ، كما نرى في العديد من افتتاحياته ، هو ما سمّاه ديكارت بـ «العقل الرشيد» bon sens ، مقرونا بتمسّكه الحار بمبادىء الحرية والعدالة . ولكن الذي يتميّز به عصرنا ــ وكامو بالذات فيما يبدو ــ هو أن هذا بحد ذاته غير كاف . فلكي يحظى كامو بمن يسمعه شعر أن عليه أن يقيم الدليل على صحة مبادئه . ففي القرن العشرين ما زالت هناك فلسفة « سكولاستيّة » قروسطية ، كما نرى في كتاب سارتر الضخم « الوجود والعدم » L'Etre et le néant ، دان لها كامو ، برغم أنه حاول التهرب منها .

كلا المتمرد والانسان العبثي اسطورة بنيت ، اسوةً بـ « أفكار » Pensées باسكال ، كي تبرر نتائج مسبقة . ففي هذا السياق ينتمي « المتمرد » و « اسطورة سيزيف » الى تاريخ الأفكار . أما سياسياً ، فان المعركة التي قامت حول « المتمرد » لم يخف اوارها بعد ، كما أن موقف كامو لم يتغير : [٩] « لقد ولدت في عائلة سياسية هي اليسار ، وفيها سأموت ، غير أن من الصعب ألاّ أرى انحطاطها . إني مسؤول عن هذا ، مع آخرين غيري » . هذا ما رد به كامو على أحد مهاجميه من التقدميين .

وقد عاد فناقش من جديد مشكلة التعاون مع الحزب الشيوعي التي كان قد ناقشها في « المتمرد » ، غير أنه جعل بحثه هذه المرة على مستوى المعقول العام : « أليس غروراً ، وإن يتستّر عليه أهله ، أن يتصور البعض أن بالامكان تغيير الجهاز الشيوعي الهائل من الداخل ، اوليس هذا غروراً أكبر من مقاومته من الخارج ، بهدوء ودونما حقد ، بكل ما يؤمن الانسان بانه صحيح ؟... أما أنا فأعتقد أن فكرة الثورة لن تستعيد عزّها وقدرتها إلا بعد أن تلفظ عنها هذه الكلبية وهذه الانتهازية اللتين جعلتها قاعدة لها

في القرن العشرين ، وتُجري الاصلاح في مادتها الايديولوجية المستهلكة التي أفسدها نصف قرن من المساومة والحلول الوسط ، وتضـع أخيراً في القلب من حركتها عشقاً للحرية لا يتزعزع » (١٠) .

كان موقف كامو واضحاً ، وعشقه للحرية والعدالة لا يدانيه الشك ، وكان اهتمامه بآلام الناس حقيقيا ، وتكريسه النفس للدفاع عن المضطهدين أمراً ظاهراً ، لمَ اذن ، حين كان بوسعه الفعـل المباشر في الافتتاحيات ، والمقدمات ، والمحاضرات ــ لمَ اذن هذه التعريجات المنطقية عـن طريق المقال ؟ يبدو أنه ، اولاً ، كان على كامو أن يدير بنفسه عملية تحويل القيم التي ييسّرها المقال . ثانيا ، من الشرور التي لحظها كامو في عصرنا تعلّقنا بالمطلقات : فكان يعتقد أننا نصنع ايديولوجياتنا ثم نقيّد انفسنا بسلاسلها . غير أن المقال يغري بالبحث فيهيّء ، برأي كامو ، للكاتب الـذي يؤدي واجبه الحقيقي في المجتمع ، وسيلة يكافح بها ضغماطية هذا العصر وتعصّبه وعدم تسامحه .

٢٤ دَوْر الفنان

« اريد ان اطرد الاشباح من عالمي فلا املأه الا بحقائق الجسد التي لـن يسعني ان انكر وجودها . »

« كلنا نحمل في دخيلتنا سجوننا ، جرائمنا ، نزعتنا الى الهدم . إطلاقها على العالم ليس من واجبنا . انما واجبنا هـو أن نكافحها في أنفسنـا وفي الآخرين » [1] . لقد كان كامو يحس إحساس المستميت بحاجتنا الآنية الى فرض شكل يطاق على تطور حضارتنـا هذا التطور العشوائـي العنيف . فهو يرى أننا ، لهوسنا بالقوى الميكانيكية العاتيـة التي نديرها دون ان نتحكّم بها ، نميل بشدة الى هجر مقاييسنا وحاجاتنـا الانسانية الخلقية ، وبهذا نوحّد بين أنفسنا وبين عالم ينكر علينا المكان الذي هو من حقنا . وكامو لا يستشف من هـذه القوى الجبّـارة وصلتها بالفرد أن المجتمع الانساني الواعي عازم الآن على الدفاع عن « ملكـوتٍ للانسان » يمثّل في مؤسساته طموح الفرد الى « حقائق الجسد » التي لا تنكر .

مؤسساتنا ، كما يراها كامو ، تميل إما نحو «الروتين» العاجز الذي تعرف به البيروقراطيات السباتية التي يسخر منها في « الطاعون » و « الحصار » ،

وانفجاراتها ، وجدت عـزاء في احساسي المبهم بأن الكتابـة اليوم شرف لصاحبها لأنها تلزم المرء ، تلزمه باكثر من الكتابة المجـردة . لقد ألزمتني بوجه خاص ، على حالي ، بأن أتحمل — مع كل الآخرين الذين عاشوا هذا التاريخ نفسه — العذاب والرجـاء اللذين تقاسمناهما » . وكانت مهمـة ابناء جيله ، وهي مهمة جعلها كامو في مقدمة المهام كلهـا ، « أن يصنعوا لأنفسهم فناً للحياة إبّان الكارثة ، لكيما يولدوا مـن جديد قبل البـدء بالصراع المكشوف ضد غريزة الموت العاملة في المجتمع » .

فن الحياة هذا ، بالنسبة للفنـان ، لا يتسنّى بلوغه إلا عن طريـق المصالحة : « ليس هناك عمل عبقـري قط مبنيّ على اساس من الحقد أو الاحتقار . فلا بد للخلاّق الحقيقي ، في زاوية ما من قلبه ، وفي لحظة ما من تاريخه ، أن ينتهي دائماً الى المصالحة [٢] . » كانت المصالحة اول وربما أصعب مهمة جابهت كامو ، ويخيَّل الى المرء أن الفن كان الوسيلة الوحيدة ، بـل الوسيلة اليائسة ، التي لجأ اليها للتوفيق بين تجربته وبـين الضائقات التي يفرضها عليه مزاجه العاطفي الذي كان كثـيراً ما يشطّ به الى مواقـف ترفض المهادنـة .

ففي المرحلة الاولى من حياته الادبيـة كانت عناصر الصراع اموراً عادية تنطوي عليها الحياة الانسانية : فقر الناس وشقاؤهم ؛ روعة الدنيـا الطبيعية ؛ حضور الموت الملحّ ؛ عشق الحياة — وكلها من موضوعـات الفنان الابدية . بيد أن الارهاب السياسي الشامـل في سنوات الحرب ، والعنف الظاهر والغضب الخفي اللذين اتصف بهما الكفـاح السرّي ضد النازيين ، كان من العسير قبولها : « للناس اليـوم طريق داخلي أعرفـه جيدا ، لانني سرت فيه بكلا اتجاهيه ، وهـو يمتد من روابي الذهن الـى عواصم الجريمة . » [٣] ولكن في عظمة هذا الكفاح ، وما فيه من عدم تكافؤ مأساوي ، واليقين الملتهب بأنه ضروري وحق ، كان ثمة عنصر من التماسك المنطقي جعل المصالحة امراً ممكنا .

أما الفترة التي عقبت تحرير فرنسا فقد جاءت بأصعب العقبات كلها . واذا اليقين البسيط الذي عرفه في حركة المقاومة وهو مطمئن البال ، يتمزّق في صدره بعد التحرير . لقد كان عليه أن يتعامل مع أناس بشر لا أبطال ، مع الآراء لا الافعال . كان الجو المفتعل الذي تنتعش فيه المشاحنات الباريسية شيئاً غريباً عليه * . فبينما يجيل سارتر سلاح الجدل والمشاحنة ببراعة فرحة ، كان كامو أميل الى الانسحاب وراء الاستحكامات الخلقية . فهو لم يحقق الحياد الموضوعي مباشرة أو بسهولة . وكانت سخريته كثيراً ما يلونها ذلك السخطُ الشخصي الذي زعم ، في مقدمته لكتاب « الوجه والقفا » بأنه قد تغلب عليه .

لم يكن بوسعه أن يجد مجالاً للمصالحة في المشاحنات اليومية ، بالطبع ، لان المصالحة على مستوى كهذا نادراً ما تتفق والاماتة الذاتية ، كما أن كامو لم يشعر قط بالراحة في عالم الجدل السياسي . لعل من الضعف فيه أنه في حلبة العمل السياسي لم يكن يرضى الا بعالمه هو ، عالم صنعه ، ولو الى حد ما ، بيديه . كانت رؤياه قوية الخيال وصلبة الاخلاق ؛ وقد تجسّدت لديه بضعة تجريدات بسيطة قوية ، ساهمت مساهمة نشيطة في صنع رؤياه — ثم راح يكافح الكيانات التي خلقها . عالمنا موزع بين « الضحايا » و « الجلادين » ، او بين « التجّار » و « الشرطة » ، أو أنه قد أصبح « عالم المحاكمة » او « عالم المعتقلات » ، مشهداً مرعباً لمحاكمة الابرياء باستمرار او معسكراً فسيحاً للتعذيب .

ويبدو العالم البشري بأجمعه مشحوناً بارادة شاذة ممثلة في تجريدات معينة : « القرن » يجعل منا « مغفلين » ، « متظاهراً » بأنه يسعى وراء « امبراطورية العقل ، في حين أنه لا يبحث إلا عن اسباب حبٍ فقده ؛ » وهو « ينمي صنفاً » خاصا من الكراهية والحقة الملحّ ، ويلعب دوره

---

* كثيرا ما تحدث كامو بسخرية عن عادات واخلاق الصحفيين ورجال الادب في باريس . راجع مقدمته لكتاب « الوجه والقفا » ، وقصة « جوناس » في « المنفى والملكوت » .

كـ « قرن الخوف » أو « قرن المشاحنات والاهانات » .

وفي وسط عالم الشذوذ هذا « تتخبط » لصق « جـدران مظلمة » باحثين عن « بقع خفية قد تنفتح فيها أبواب » . الحق «منفيّ في صحراء» . « قصور الاضطهاد » تنهض في « عواصم الجريمة » بينما يروح « طـاعون رهيب » في اجتياح الشرق والغرب كليهما ، في مؤامرة شاملـة على الحرية والحق والحب .

والتقابل اللفظي يؤكد على هـذا النوع من الاسلـوب : الكراهية والكذب يخنقان الحب والحقيقة ؛ والجريمـة التي كانت فيما مضى « وحيدة أشبه بصرخة نائية » ، تغدو « عامة شاملة كالعلم » ؛ وفرنسا تتردد بـين « التجار الذين يتملكونها » وبين « الشرطة الذين يشتهونها » ... وهكذا الى ما لا نهاية .

أما في نطاق الادب ، فقد كان كامو اكثر حرية في الحركة . فهو هنا ، سيد عالم يسيطر عليه ، فيستجيب ليقينه ولقلقه ، ويجعـل المصالحة فيـه ممكنة . مقالات كامو تشير الى بعض أوجه هذه المصالحة مع «الوحوش» الكونية التي كان يلقاها في طريقه ، وكل كتاب من كتبه انما هو محاولة في هذا الاتجاه الشاق . فلئن تكن كتاباته منفصلة عـن عالم الخصام والخيبة اليومي ، فانها مع ذلك نابعة منه مباشرة . إنهـا التعبير الحقيقـي عن صلة كامو بعصره .

محاولة المصالحة هذه محاولة مقصودة ، بل إنها الدافع الاساسي لديه الى الكتابة . وهي ناجمة عن فكـرة شخصية واضحة عـن وظيفة الأديب بالنسبة الى نفسه ، وعصره ، وفنه . وقد شرح كامو ذلك باسهاب مراراً عديدة ، في كتبه ، ومقالاتـه الصحفية ، ومحاضراتـه ، وفي العديد مـن المقدمات التي كتبها في كتب وترجمات مختلفة . ووضع رأيه في صيغ متعاقبة تتصل كل صيغة منها بالموضوع الذي كان يشغله في تلك اللحظة — على التوالي : العبث ، التمرد ، القسط — غير أن آراءه الأساسية بقيت وهي

تنضج متماسكة منسجمة . فاذا كان كامو من أحرص صنّاع الأدب وأدقّهم في فرنسا في اواسط هذا القرن ، فما ذلك إلا لأن فكرته عن الفن رفيعة لا تقبل المساومة ، مما يعطيه ميّزة اولية على الكثير من معاصريه .

إن الأدب في رأي كامو نشاط إنساني جوهري ، بل من اشد نشاطات الانسان أصالة . فهو يعبّر ويدافع عن تطلع الانسان الى الحرية ، والانسجام ، والجمال ، وهي التي تؤلف سعادة البشر النسبية ، وهذا التطلع وحده يجعل الحياة ذات قيمة لكل فرد واحد زائل ، ويبرز تلك الرقعة من الوجود حيث يكون الفرد اكثر من مجرد وحدةٍ اجتماعية أو مسمار تافه في دولاب تطور التاريخ . وأي فعلة أو عقيدة تهدد هذا التطلع كانت في الحال تثير سخط كامو وغضبه . وكل مقالاته الصحفية تكتسب معناها الحقيقي القيّم اذا وضعناها في هذا المنظور . وخصامه مع فلسفات التاريخ الهيغلية الماركسية انما يعود الى يأسه كلما جوبه بتأويل للحياة « يتعمّد أن يبتر من العالم كل ما يصنع له بقاءه : الطبيعة ، البحر ، التلّ ، التأمل في المساء » [٤] ، جمال الأرض .

لقد دأب الكتّاب الفرنسيون ، وبخاصة منذ الفترة الرومانسية ، على المناقشة حول مكان الأدب ووظيفته حتى بات من المستحيل تقريبا على الكاتب الفرنسي الناشىء ، الذي يريد انتاج شيء يسمو على الكتابات الشعبية المسلّية ، أن يتجنب نوعاً من المقترب النظري لفنه . وقد أدّى تراكم النقاش لقرن ونصف الى أن قام السرياليون بما سُمّي بـ «الارهاب» الأدبي — وهو حملة على قيم الأدب نفسه . واذ دُفع بالأدب الى استحكاماته الاخيرة ، عابوا عليه بأنه تعمية كبرى تستعين باللغة التقليدية لكي تنوّمنا بلطف ، واضعة القناع على وجه حالتنا الرهيبة .

ومن الناحية الاخرى راح الماركسيون يهاجمون الكتابة « البورجوازية » ، قائلين ان الأدب لا يبرره إلا ان يكون وسيلة من وسائل التقدم الاجتماعي — وهذا طريق عريض سريع الى نوع شديد

الاملال من الكتابة : الدعاوة . فبذهاب بروست ، وجيد ، وفالري (رغم تشككه الشامل) ، تلاشى آخر المؤمنين الحقيقيين بقيم الأدب . وكوليت تكاد تكون آخر الكتّاب الفرنسيين الكبار الذين يأتون حرفتهم كقضية مسلّم بها .

« ما هو الأدب وهل يخدم وظيفة ذات شأن في المجتمع ؟ » كان هذا السؤال موضوع نقاش مستفيض بارع خلال الأربعينيات والخمسينيات . فقد جعل الأديب — وهو معبود المجتمع الفرنسي ، وبخاصة الباريسي — يسائل نفسه بصدد حرفته . ويصدق هذا بوجه خاص على جان بول سارتر ، الذي نرى في حثّه القوي على « ادب الالتزام » محاولة لاعادة الأدب الى مكانه كقوة فورية ناجعة ، والحفاظ ، في الوقت نفسه ، على حريته ، وهي محاولة للتبرير يبدو أنها خابت — في رأيه هو على الأقل .

كان اساتذة كامو في الأدب هم الاغريق والكتّاب الفرنسيون الكلاسيكيون ، أضاف إليهم ، مع موليير : شكسبير ، ولوبي دي فيغا ، وكالديرون ؛ ومع مدام دي لافايت : تولستوي ، ودوستويفسكي ، وكافكا ، وملفيل ، وجيد ، وبروست ، ومالرو ، ومونترلان . لقد علّمه إعجابه بهؤلاء الكبار أن يجعل اهدافه عالية . كان يأخذ حرفته الأدبية على علاّتها ، ويشعر نحوها « بالامتنان والاعتزاز » [٥] . والواقع ان فكرته عن وظيفة الفنان الخلاّق كانت من العوامل الحاسمة في تكوين شخصيته ، فتجبره على الفعل أراد أم لم يرد : « ليس الكفاح هو ما يجعل منا فنانين ، بل إن الفن هو الذي يدفعنا الى ان نكون مقاتلين » [٦] . ولم يكن دفاعه العنيد ، المرير أحياناً ، عن أماناته السياسية إلا دفاعاً عن أماناته الفنية . غير أن كامو ، بخلاف سارتر ، لم يشرّع للفنانين كلهم ، كما لم يجعل الالتزام السياسي عنصرا واجباً في كل إنجاز فني عبر العصور .

يقول كامو : « اول خيار يقوم به أي فنان هو بالضبط أن يكون

فنانا ، واذا اختار لنفسه ان يكون فنانا ، فما ذلك الا بسبب النظرة التي ينظرها الى ماهيته هو والفكرة التي لديه عن الفن » [٧] . ويقول ساخراً ، ولكننا نعيش في « عصر يخجل فيه راسين لكتابته «برينيس» Bérénice ، ويهرع رمبراندت الى تسجيل اسمه في مقــر المنطقة للحزب الشيوعي لكي يعتذر عن كونه قد رسم « عسس الليل » [٨] . فالوعي الاجتماعي عندمـــا يبنى على فهم ناقص للفن يكون ، في نظر كامو ، عدوّاً للفنان لا مدافعاً عنـــه .

وبرغم أن مسؤولية الفنان الأولى هي تجاه فنه ، فان كامو يقول إنه لن يستطيع ان ينهض بأعبائها إلا بقدر ما ينهض باعبـــاء مسؤوليته اولاً كانسان ، كانسان مثل سائر الناس ، مجابهاً كغيره مشكلات الحياة اليومية ضمن إطار حياته الاجتماعية . وأية مراوغة انما تحد من كفاية الاديب . غير ان الفنان لا يقتضيه بالضرورة أن يلاحق التجارب او المغامرات غير العادية . لم يَرُق لكامو إصرار سارتر على ضرورة « التـــزام » الفنان سياسيـــا واجتماعيا في كل وقت وللناس كلهم ، وفي العالم أجمع مهما كان الوضع ، كأنه يحاكم باستمرار . فالأوروبي ، في رأيه ، في ربع القرن الاخير ، اثيرت في وجهه قضايا تحتّم على كل إنسان اتخاذ قرارات حازمة وأحياناً خطرة إن هو أراد الحفاظ على أمانته ؛ وهذا يصدق على الفنان كما يصدق على الآخرين . ولكن الثمن الكبير الذي يدفعه الفنان مـــن وقت ، وفعـــلٍ ، وطاقة ، لا بدّ أن ينال كثيراً من نشاطـــه وعزيمته . وهكـــذا فان الاديب الاوروبي في القرن العشرين « يمشي على حبل مشدود ، وبتوازن قلق بين التفاهة والصمت » * . والصمت للفنان هو الموت .

في بادىء الأمر جمع كامو آراءه الشتيتة حول الفن ونظمها ضمن اطار « العبثية » في « اسطورة سيزيف » — وهو إطار ممتاز تخلّص به من عدد

---

* من اجوبة كامو على اسئلة وضعها له جان بلوش ميشيـــل ، في مجلـــة « ذي ريبورتر » The Reporter ، في ٢٨ تشرين الثاني ، ١٩٥٧ .

من الكليشيهات المبتذلة . ففي عالمٍ كلُّ شيء فيه يُعطى ولا شيء فيه يفسَّر ، لا يبقى نشاط في حاجة الى تبرير ، لأن النشاطات كلها اعتباطية وان لم تكن كلها بالضرورة مرضية على التساوي . في « العالم العبثي » ينجو « خلق » الفنان من السبل الصمّاء التي لا تؤدّي الى مكان ، والتي يسير فيها اصحاب النظريات في الفن . إن « الخلق العبثـي » لا يفسر شيئاً ، ولا يبرهن على شيء ، وليس بوسعه « ان يكون غاية الحياة ، او معناها او عزاءها » [٩] . ولذلك فان ادب تبرير الذات لا يعني شيئاً ، ومثله ادب التحليل النفسي ، لان كليهما يحاول ان يفسِّر أو يثبت ما ليس بالامكان تفسيره أو إثباته .

إن الفنان الخلاّق ، وهو « الانسان العبثي على أفضله » ، يجد متعة عميقة في مجانية عمله ، الذي يرى فيه تحدّياً دائماً لوعيه . فالعمل « فرصة فذّة للابقاء على يقظة وعيه وتدوين مغامراته » . ومهمته تستوجب انضباطاً شديداً ، وارادة تصرّ على عدم التخلّي عن اي جزء من وضوح تفكيره . ولذا ، فان الفنان يقف بكامل سلاحه في وجه الدنيا ، رافضاً الثباتَ الذي تقدمه له . وهو يعرف حدود ذهنه ، وحدود حياته ، وعدم الجدوى من سعيٍ يبقيه دوماً على اشدّه . وبما أنه يعرف حدود ذهنه ، فانه لن يحاول أن « يعقلن المحسوس » ، ولكنه عن طريق ذكائه يهيِّىء « تمثيلاً ايمائياً » رائعاً لصور محسوسة تشهد بالواقع الجسدي لكونٍ لا ينفذ أحد الى اسراره . وهذا التنظيم هو الوجه الثاني لتمرده ، لأن خلقه « يصحِّح الخلق » ، فارضاً حدوداً ، وتماسكا – وبالتالي أختياراً – وانسجاماً لا توجد إلاّ في ضرورات الانسان وضائقاته .

في هذا « التمثيل الايمائي للحياة » عنصر ديونيسي اوحى به ولا شك نيتشه ، ولكن يوازنه التشديد على الفنان بأن يمكث ضمن ما يدرك من واقع . ولعل كامو كان يتأمل فكرة جاءته عن شبنغلر ، او مالرو ، حين قال « ان الغرب لا يعود القهقرى في حياته اليومية . فهو لا يكف عن إقامة

شخوص عظيمة تغري اعصابه ، ويلاحقها ــ مانفريــد أو فاوست ، دون جوان أو نرجس . ولكــن التقرّب دائماً عبث » [١٠] . عندمــا قال كامو ذلك ، كان يعتبر « الشخص » (او « الصورة ») هو العنصر الجوهري في العمل الفني ، وأنه يجب أن يصدر عن « الحياة اليوميــة » ، ولكنه ليس طيفاً نلاحقه ولا هو حتى بالرمز أصلاً . إنه اسلوب يلقي النور ولا يغري العصب .

وإذ استمرّ كامو على هذا الخط من التفكير ، راح يعرّف نوعــاً فرديا من الادب « الموضوعــي » يستهدف ما هو اكثر مــن استنســاخ « واقعي » للحياة ، على ان يكون أيضاً صادراً عن الحيــاة . يجب على الفنان ان يكون « عائشاً عظيماً » ممسكا بالحياة من ناصيتها . وقد زاد في ايضاح ذلك فيما بعد ، حين كتب يقول : « الفكرة القائلة بأن الأديب انما يكتب بالضرورة عن نفسه ويصوّر نفسه في كتبه هــي احدى الفِكَــر الصبيانية التي ورثناها عن الرومانسية . فالفنان لا يستحيل عليه ان يهتم اولاً بالآخرين ، أو بعصره ، او بالاساطــير المألوفة ... ولكننــي ، على العكس ، كنت أوثر ضمن حــدود الامكان ان اكــون كاتبا موضوعيا . والكاتب الذي أعدّه موضوعيا هو الذي يعيّن لنفسه موضوعات دون ان يجعل من نفسه موضوعاً آخر . إلا أن هوس الناس المعاصر في التوحيد بين الكاتب وموضوعه يمنع عنه هذه الحرية النسبية » [١١] .

وحرية الكاتب هو في ما يفرض على صوره وشخوصه المنتقاة مــن اسلوب وتبسيط ووحدة . و « الغريب » ، رواية كامو الأولى ، تطبيق لهذه القاعدة الجمالية ، فالرواية لكامو هي الشكــل الأنسب « لتمثيــل الحياة إيمائياً » ، اذ أنها تعيد خلق صور حياتنا اليومية الى ما لا نهاية .

يرى كامو أن رواية ملفيل « موبي دِك » ، من بين الروايات كلها ، هي أعظم اشكال هذا الفن ، « الخلق العبثي » ، وتليها أهميةً رواية ملفيل « بيلي بَدّ » [١٢] . وكتب ملفيل ، حسب تأويل كامو ، « سجل تجربــة

ذهنية لا تضاهى في توترها ، وهي في بعضها رمزية » . فهي تخلق اساطير عظيمة : اسطورة « بحث الانسان الذي لا ينتهـي ، مطارداً وطريداً في خضم ٍ محيط ٍ لا حدّ له » . و « موبي دك » « اسطورة من أعظم الاساطير إقلاقاً مما ابتدعه الانسان حول صراعه مع الشر والمنطق الرهيب الـذي ينتهي الى وضع الانسان العادل ضد الخليقة والخالق ، ثم وضعه ضد نفسه والناس » . أما « بيلي بد » فهي « الشباب والجهال » وقد ُقتِلا « لكي يتسنّى الحفاظ على نظام ما » . وملفيل كخلاّق أبعد شأواً من كافكـا « لأن الواقع الموصوف في كتابـات كافكا يستحضر عـن طريق الرمز ، والحقيقة فيها من نتائج الصورة ، في حـين ان الرمز في ملفيـل هو وليد الواقع ، وليد الصورة ، وليد الادراك » .

لم يتغير هذا المقترب الأساسي من الأدب عند كامو ، غير أننا نرى ان موطن التأكيد فيه ، إبّان سنوات الحرب ، ينتقل من كفاح الانسان ضد ظلم الكون الى كفاحه في عالم البشر ، والحرية التي وهبها كامـو للفنان بسخاء في « اسطورة سيزيـف » ـــ بشهيته لكـل لون من الوان الحياة ـــ اختفت الى زمن ما . ففي مقالين في النقد الأدبي كتبهما عام ١٩٤٣ وعام ١٩٤٤ ، هما «الادراك ومنصة الاعدام» L'Intelligence et l'échafaud ومقدمته لـ « حـكم » Maximes شامفور ، حوّل المشهد من علاقـة الانسان بالكون الخارجي ، الى العالم الداخلـي من عواطف الانسـان وأحكامه الخلقية .

في هذين المقالين يتفحّص كامو الادب الكلاسيكي الفرنسي ، الذي يستمد روعته من معالجته العواطف الانسانية . وهو أدب يستمر بمنطـق العاطفة الانسانية الى حدّها الاقصى ـــ وهو ، في الاغلب ، الموت . وهكذا فان الفنان الكلاسيكي يعطي كل عاطفة بمفردها تلك الوحدة ، والتماسك ، والقطعية ، واللغة ، التي تنشدها نفسيتنا عبثاً من الحياة . إنه ينتزع من كل عاطفة قاعدة خلقية تتصل بالامانة والمحدودية معاً ، وذلك عن طريق

الضبط الجمالي للشكل . وعلى الكاتب المعاصر ، كسلفه الكلاسيكي الفرنسي ، أن يحاول تشخيص وعلاج العواطف الانسانية العنيفة القتّالة التي في عصره ، غير أنه ، بخلاف العظماء الذين يقتدي بهم ، يتنقّل بين عواطف جماعية لا فردية :

للسيطرة على العواطف الجماعية ، يجب على المرء ولا شك أن يستشعرها ، على الاقل نسبياً . والفنان عندما يستشعرها يصبح فريستها . ونتيجة لذلك أصبح عصرنا عصر صحافة لا عصر أعمال فنية . وأخيراً ، فان ممارسة هذه العواطف تحمل في ثناياها امكانية الموت اكثر منها في زمن الحب والطموح ؛ فالطريقة الوحيدة لحياة العاطفة الجماعية حياة صحيحة هي أن يرضى المرء بأنه قد يموت من أجلها وعن طريقها ــ وهذه أعظم امكانية للاخفاق في الفن (١٣) .

وبما أنه لا بد للكاتب من أن يعاني هذه العواطف ، فانه مهما حاول الموضوعية مضطر بطبيعة الحال الى الانحياز الى جانب ما . في « المتمرد » يصف كامو الفنان بأنه ذلك الرجل الذي عليه أن يبقى في حالة توازن عسيرة « بين لا ونعم » ، وهذا لكامو هو الشكل المثمر الوحيد للتمرد ، بل لأي نشاط انساني . لأن الفنان لا يستطيع ان ينكر الواقع كما يفعل الايديولوجي ، الذي يُحل المنطق المجرّد محل الحياة . « للانسان أن يسمح لنفسه بشجب ظلم العالم كله والمطالبة بعدالة كلّية يخلقها هو وحده ، ولكن ليس ثمة فن يستطيع أن يحيا على الرفض الكلّي » : فمهما اوغل الفن في التجريد فانه يستخدم الخط واللون . ومع ذلك فانه لا فن ثمة يستطيع أن يحيا على القبول الكلي للواقع ، اذ لن يكون معنى ذلك إلا إحصاءً لا ينتهي . فالفن الذي يميل الى الرفض الكلي للواقع فن شكلي ، وهذا حدّه الاقصى العقم والتفاهة . و « الفن الواقعي » يميل ، عن طريق معاكس ، الى رتابة لا تقل عن ذلك عقماً وإملالاً . الفنان الصحيح يستخدم مادة الواقع ولكنه « يصحّح الخلق » . انه يرفض الاعتراف بعدم التماسك

و « الصيرورة » الدائمة في الحياة الانسانية ، وهنـا سرّ تمرّده وإبداعه . إنه يهب اللاتماسك تماسكاً ، وبالتالي يهب اللاشكل شكلاً ، والخالي من المعنى قيمة .

هذا التوحيد يمكن اجراؤه بطرق عدّة . الروائيون الامريكيون في الثلاثينيات والاربعينيات يقولبون العالم من الخارج بلغة الظواهر — من صور ، وايماءات ، وكلمات ، وحركة — وهو ضرب من التوحيد يعتبره كامو مسبّبا للضعف في النهاية . بينما نجد أن بروست ، في نهاية اوديسةٍ داخلية طويلة ودقيقة ، يعيد عالم تجربته الى تماسكه الداخلي المنظم وجماله الفردي ، وذلك في نظر كامو « تصحيح » أجلب للرضا .

هذا الرأي في الفن ليس جديداً ، ولا يكـاد يبرّر إدراج الفنان ، بشيء من الافتعال ، في قائمة المتمردين . فهو في خطوطه العريضة يعود بنا الـى القرن السابـع عشر . غـير أن هناك بونـاً شاسعـاً بين كامـو والكلاسيكيين ، لان النسج العاطفي في فكر كامـو بعيد جداً عن نسج فكرهم . فروح الرفض قوية فيه ، و « الخلق المصحّح » الذي يأتيه الفنان ما زال ، في نظره ، خلقا يحاسب الواقع ويدينـه ، ويصحّحه علـى اسس خلقية . إنه لا « يصحح الخلق » ، كما كان يفعل الكلاسيكيون ، باسم رؤية للواقع أحقّ ، طبيعتها جمالية وعقلانية . « تصحيح » الخلق كما يعرّفه كامو في « المتمرد » يدنو دنواً خطراً من التشويه . إلا أن كامو يخالف بقوة منحى معيّنا في الادب الفرنسي يحلّله في « المتمرد » ، وهو الـذي ينتهي آخر الامر الى التمرد السريالي على الواقع كله .

وهنا ايضاً يستخدم كامو الرواية لتوضيح وجهة نظره ، الرواية التي يقول إنها تطورت « بتمرّد الانسان » و « أدب المخالفة » الذي حل في نهاية القرن الثامن عشر محل « أدب الموافقة » . « ما هي الرواية إن لم تكن هي العالم الذي يجد الفعل فيه شكله ، وتقال فيه الكلمات الاخيرة ، ويترك فيـه الانسان للأناس الآخريـن ، حيث يحمـل كل شيء طابـع المصير

والقــدر ؟ » [١٤] .

وهكذا فان كامو طالب بأن يقوم الفن بوظائف عديدة ، وطالب بوجه أخص ّ أن يكون الفن على صلة مباشرة بالمشهد المعاصر . وقــد لخّص في مقالــة صحفيــة بعنوان « الفنــان وعصره » L'Artiste et son temps موضوعاته السابقة وشدّد خصوصاً على العلاقة بين الكاتب والمجتمــع الذي يعيش فيه . الفن « عكس الصمت » ؛ جذوره في الواقع ، ولذا فانه يمكن إيصاله للناس أجمع ؛ وهو دعوة للحوار ، وبالتالي للحرية . ولأنــه يحتّم على الفنان خلق نظامه هو ، فهو بحد ذاته تجلٍّ من تجلّيات الحرية ، ولا يخضع لأي نظام آخر ؛ بل إنه يتحدّى اي نظام آخر . وهذا يؤدّي الى هجوم مباشر على الموقفين الماركسي والسارتري : فالفن النافذ ، بالنسبة لهما ، هو احدى الوسائل التي بها يستوضح الناس ويصفون معنى عصرهم ووجهته الحقيقية ، « شكل الاشياء القادمة » . أما بالنسبة لكامو ، « فغاية الفنان في التاريخ هي ... ما يستطيع أن يراه ويعانيه بنفسه من التاريخ ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ؛ إنه الحاضر بأدق معاني الكلمة ، اي أنــه الناس وهم يعيشون اليوم ، لا العلاقة بين هذا العالم الحاضر وبين مستقبل لا يستطيع الفنان ان يراه مسبقاً » . وفضلاً عن ذلك ، فان « هدف الفن ليس أن يحكم ، بل أن يَفهم اولا » . والفنان « ليس حاكماً بل مبرراً » — ومن هنا يأتي دوره كمُصالح .

في بحث كامو للفن خيوط شاردة ، نستدلّ بها على الكثير من فكره . فهو حين يميّز بين الفنانْ والثوريّ في « المتمرد » ، يجعل قبول الفنان بعالمه مبنيا على حسّه لجماله : الفنان « لن يقدر على الزعم بأن قبح العالم شاملٌ كلي » . فالجمال ، في رأيه ، هو الحق الاول في العالم الطبيعي وفي عالم الفن معاً . أما الانسان فيعزو اليه كامو « الشقاء المشترك » فقط . فــلا الجمال ولا الفرح يشعّان من الوجه البشري كما يراه ؛ انما الانسان فيما يبدو ينعم بتجربة الجمال والفرح انعكاساً عن العمل الفني فقط . واذا ما قرأنا تحليلات

كامو للفن فاننا ، برغم تشديده على الاخوّة التي تربـط فيما بين الفنان والناس جميعاً ، نبحث عبثا عـن ذلك الابتهـاج العظيم بالانسان نفسه ــ بكرامته وسموّه ــ مما يتصف به دائماً المبدع الكبير .

« كل عمل فني عظيم يضيف الى الوجه الانساني روعة وغنى ، وهذا سرّه كله » ، يقول كامو ، ولكن المرء يتساءل أحيانـاً ألم يكن الوجـه الانساني الذي يتأمله كامو خارج نطاق الفن قد اصبح لديه ذلك الوجه المتآكل ، وجه « الشقاء المشترك » ؟ هنا يبدو أن تجربة كامو اثقلت بعبئها على أحاسيسه : لقد ابتزّ العصر ضريبته من الفنان . غير أن ثمة ملاحظة في « المتمرد » تكشف عن اتجاه غير متوقع في تفكير كامو : « لعل هناك تفوّقا حياً يعدنا به الجمال ، وهذا قد يجعلنا نحب ونؤثر الدنيا المحدودة الفانيـة على كل ما عداها » (١٥) .

ما مصدر الجمال الذي كان يهزّ كامو في العمل الفني وفي الطبيعـة على السواء ؟ إنه ليس التمرد ، قطعا ؛ ولا هو الوحدة والانسجام وحسب . إنه إذ يرفض ، جزئيا ، الطبيعيّ البحت والانساني البحت ، ويعتبر كلاّ منهما في الوقت نفسه كياناً مستقلاً بذاته ، يعجز عـن « التوفيق » تماماً بين عناصر عالمه : انه يمد يده نحو ذلك « التفوّق الحي » الـذي يذكره ، والذي قد يكون مفتاح الوحدة .

ومن الصعب ان نتوصل الى تقدير عادل للمعنى الحقيقي في فكـر كامو الجمالي . فكتاب « المتمرد » ومقال « الفنان وعصره » ، بتشديدهما على تنظيم التجربة ، وقولبة التجربـة بواسطة الفن ، والفهـم الانساني كمصدر رئيسي للفن ، يحدّدان كلاسيكية جديدة . ولئن يظهر الطـريق الذي اتبعه معقّدا عن غير ضرورة ، فما ذلك إلاّ لأنه ــ وهو ابن عصره ــ كان يساهم في بعض « موضاتـه » ، بحيث كـان أحياناً أسير مواقـف والفاظ أوجد هو الكثير منها . فرؤية كل شيء ، ولـو مؤقتا ، في ضوء « العبث » او « التمرد » ، محدودية ولا ريب ، حتى ليشعـر المرء انه عن

وعي وضراوة يفرض هذه المحدودية على نفسه . إذن فقد كانت ضرورة لا ندحة له منها . ولكنها كانت أيضاً شيئاً آخر . فكل مرحلـة من فكره كفاح نحو تحكم فكري بالحياة ، محاولة للسيطرة على لون من الاضطراب المريع الذي من شأنه تحويل الحرية الى فوضى . ومع ذلك فان الحرية هي التي كان كامو بحاجة ماسّة اليها ، تلك الحرية التي هي موضوعه المتردد في كل ما كتب : الحرية في ما يتصل بنفسه وبعصره ، والحرية في ما يتصل بفنه وبالآخرين ، وهي حرية كان ، عندما داهمه الموت ، قد شرع بالتمتع بها .

لقد صارع كامو القوى التي ترفض الحرّية وتهددها . كان يُخبيء هذه القوى ، ويجسّدها ، ويتتبع مجراها المدمّر العنيف . مهمة كهذه كانت شاقة على فتى نشأ في ما تجود به أصياف الجزائر الطويلة من « ضياء شمس ، وفرح بالحياة ، وحرية » . قال : « التفكير يعنـي ان تتعلم كيفية الرؤيـة من جديد » . لقد قذف العالم الخارجي عليه برؤيا يبغضها . وقد أدرك منذ البداية أن العنصر « المأساوي » في زماننا هو ذهني بطبيعته . فأخذ على عاتقه أن ينظر بلا وجل الى العالم الذي حوله ، «رافضاً الكذب» على نفسه او الآخرين . ابتداء من « الوجه والقفا » حتى « السقوط » تعرّض وجود « ملكوت الانسان » الذي بحث عنه منذ البداية للتحدّي المتزايد ، وشعر كامو ألاّ مفر له من ان يدمج في رؤياه تجربته الممزّقة القاسية . وهكـذا انقذ عالمه من « الاشباح » التي دأبت على غزوه ، وعيّن شيئا فشيئا وحدته الاساسية وحدوده بمصطلحات انسانية .

وقد جعل كامو ، بكتابه « المنفى والملكوت » ، أن يدنو عن قصد من ابراز « ملكوت الانسان » هذا المحدّد بحيطة ودقة ، و « الطريقـة الحرّة العارية في الحياة » التي تحدد « فناً للعيش » بكرامة ومجابهة للذات في عصرنا هذا . ورأى كامو أن الفنان ملزم اليـوم ، اكثر من أي وقت

مضى ، بالتعبير عن « آلام وافراح الناس جميعاً » في لغـة البشرية كلها .
إنه ، بل يجب عليه ان يكون ، بجانب الحرية ، وبجانب العدالة إزاء « ريح
الموت المظلمة » التي جعلت تهب على أطلال « جميلة » . لقد استمر عالمـه
يقتات على صور التحريـر ، وتحطيم قضبان السجـن ، وجيشان البحر
الهائل ، ومجابهة اللغز الراعب في شمس الحياة « المظلمة » .

أخذ كامو تدريجياً يعرف في نفسه رجلاً منسجما مع افريقيـا صباه
الداخلية ومع أوروبا الروحية الرمزية التي كان قد اكتشفهـا ذات مـرة
بارتياب كثير ، رجلاً « معرّضاً وعنيداً معاً ، ظالماً وتوّاقـا للعدل ،
يؤلف عمله بلا خجل ولا كبرياء علـى رؤوس الاشهاد ، مـوزّعَ النفس
دوماً بين الالم والجمال ، موطّدا العزم علـى أن يستخلص من طبيعتـه
الثنائية تلك الكتابات التي يكافح بعناد لرفعها من بـين تموجات التاريـخ
المدمرة * » .

نجد في دفاتر كامو أن سلسلة التمرد البروميثية ، التي عقبت سلسلة
سيزيف أو العبث ، كانت ستتلوها سلسلـة نمسيس ، او القسطاس . وثمة
سلسلة رابعة يذكرها : سلسلة « لون معين من الحب » . ويبدو أن «المنفى
والملكوت » و « الممسوسون » ، كلاً على طريقته ، يشيران الى الوجهة
التي جعلت كتابات كامو تسير فيها . ومن بين الاعمال التي أراد ان يدرجها
في هذه السلسلة ، « رواية كبـيرة » . وقـد انصرف كامو ، على غـرار
يذكّرنا بأندريه جيد ، عن ادراج « الروايـات » في قائمة كتبه المنشورة
في الطبعات الاخيرة من كتبـه ، وجمـع « الغريـب » و « الطاعـون »
و « السقـوط » و « المنفى والملكـوت » تحت عنوان « حكايـات » ،
أو « حكايات وقصص قصيرة » . ولذا فقد كان من المتوقع ان تختلـف
« الرواية الكبيرة » عن الحكايات السابقة .

---

* من خطاب كامو ، يوم قبل جائزة نوبل للادب .

وقد أعلن عن عنوان هذه الرواية : « الانسان الاول » . كانت هذه الرواية ستعود به الى منطلقه الاول لتحقــق ما أخفقت في تحقيقه روايـــة « الموت السعيد » . وقد عزم على اعادة كتابة روايتـــه الاولى النـــاقصة « الوجه والقفا » . فقال عام ١٩٥٧ : « ان كنت سأخفق بعد هذه المحاولات العديدة لبناء لغة وإحياء أساطير ، فانني يوما ما ، باعادة كتابة « الوجـــه والقفا » ، لن اكون قد احرزت شيئاً . هذا ما يخيـّل إليّ » (١٦) . « على كل حال ، لن يمنعني شيء عن أن أحلم بأنني سأفلح ، وبأنني سأضع في القلب من هذا العمل ذلك الصمت الرائع الذي تتحلى به إحدى الامهات ومحاولة إنسانٍ ما أن يكتشف من جديـــد عدالةً او حباً يـــوازن ذلك الصمت » .

بعد تعريج طويل شاق فرضته الاحـــداث التاريخيـــة على كامـــو ، وفرضه اكثر من ذلك سخاؤه وشريعة كرامته الصارمـــة ، طفق يعود الى ينبوع كتاباته الاول ، وهو في اعتقاد بعـــض النقّاد أغنـــى الينابيع في ما كتب — عالم طفولته على ساحل البحر الابيض المتوسط . لقد شعر بأن أمامه طريقاً طويلاً بعد . ولكن كتاباته التي انجزها والتي هي الآن بتمامها بين يدينا ، رغم ما يعتور بعض موضوعاتها من القـــدم مما هو طبيعي ولا مهرب منه ، تحمل كل الدلائل الـــتي تفصح عن أنها من معالم الادب .

هوامش وملاحظات

لم يترجم من كتب كامو الى العربية الا البعض. ولئن آثرنا ان نترجم عناوين كتاباته في متن هذا الكتاب ، فاننا في الهوامش التالية نذكرها بالفرنسية مع الاشارة الى الصفحات كما هي في نصوصها الفرنسية . هناك اشارات ايضاً الى بعض ما يتصل بالموضوع في اللغة الانجليزية ، وبعض الملاحظات العامة .

الفصل الاول

1. Actuelles II, p. 33.
2. Actuelles I, p. 141.
3. Henri Peyre, «Man's Hopelessness», Saturday Review, Feb. 16, 1957.
4. From the citation read by Dr. Anders Osterling, permanent secretary of the Swedish Academy.
5. Nicola Chiaromonte, «La Résistance à l'histoire», Preuves, April, 1960, p. 17.
6. Actuelles II, p. 63.
7. Camus answers questions put to him by Jean Bloch-Michel, The Reporter, Nov. 28, 1957, p. 37.
8. Actuelles I, p. 264.
9. Ibid.
10. Actuelles I, p. 111.
11. Actuelles II, p. 48.

الفصل الثاني

1. Noces (Algiers: Charlot, 1938), p. 53.
2. Ibid., p. 11.
3. L'Envers et l'endroit (Algiers: Charlot, 1937), p. 27.
4. Ibid., p. 25.
5. Idem.
6. L'Envers et l'endroit (Gallimard, preface to 1958 printing), p. 17.
7. R.U.A. (Racing universitaire d'Alger), April 15, 1953.
8. Noces, p. 19.
9. Ibid., p. 62.
10. Ibid., p. 59.
11. L'Eté, pp. 24, 25.
12. Ibid., p. 26.

الفصل الثالث

1. Le Figaro littéraire, Saturday, Feb. 24, 1951.
2. Quoted in an interview in Les Nouvelles littéraires, Thursday, May 10, 1951.
3. By André de Richaud.
4. His director was Professor René Poirier, later professor of philosophy at the University of Paris.
5. Blanche Balain. Quoted by Roger Quilliot in La Mer et les prisons, p. 12.
6. Certain sections of the report are reproduced in Actuelles III, pp. 33-90.
7. Introduction to Révolte dans les Asturies.
8. Allusion to André Malraux: Le Temps du mépris.
9. Actuelles I, p. 25.
10. Preface to the 1957 edition of L'Envers et l'endroit.

الفصل الرابع

1. Notebooks.
2. In 1952, at the time of the controversy raised by L'Homme révolté, Francis Jeanson reproached Camus for having equated the cause of justice and that of France, but he failed to recall the particular circumstances that explain Camus's attitude at that precise time.
3. Notebooks.
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Their twin children, Catherine and Jean, were born in Paris in 1945.
8. L'Eté, p. 73.
9. Actuelles I, p. 185.
10. For a history of the network, see Combat by Marie Granet and Henri Michel (Presses Universitaires de France, 1957).
11. The last two of the three preceding quotations were written by Camus.
12. René Leynaud: Poésies posthumes (Paris: Gallimard, 1947). Preface (1945) by Camus.
13. Ibid.
14. Ibid. This is an allusion to certain very rare editorials on the treatment meted out to collaborationists at the time of the liberation.
15. An attitude perhaps derived from meditation on the last pages of the Decline of the West.

16. Notebooks.
17. Ibid.
18. Ibid.

الفصل الخامس

1. From the first openly distributed issue of Combat (Actuelles I, p. 19).
2. J.-P. Sartre: Les Temps modernes, August, 1952, pp. 345, 346.
3. M. Saint-Clair: Galerie privée (Paris: Gallimard, 1947). M. Saint-Clair is the pen name of Mme. Théo van Rysselberghe.
4. Lettres à un ami allemand, p. 31.
5. «Ni victimes ni bourreaux (Neither Victims nor Hangmen)», Actuelles I, pp. 142-179, are essential pages in this context.
6. The question of justice as applied to the «purge» of the collaborationists opposed him to François Mauriac, who was the spokesman of «charity». Camus, fresh from the violence of the Resistance, defended his point of view against Mauriac but later was to admit that he had changed his opinion and felt that Mauriac was right.
7. Combat, May 13-16, 18, 20-21 and June 15, 1945. Reproduced in Actuelles III, pp. 93-122.
8. Pour une trêve civile en Algérie: Appel d'Albert Camus (Algiers, 1956). Reproduced in Actuelles III, pp. 169-184.
9. Le Libertaire, May, 1952.
10. «Jonas», in L'Exil et le royaume.
11. «Création et liberté», Actuelles II, pp. 127-153; also the last section of L'Homme révolté, among others.
12. Notebooks (1945-1948).
13. Ibid.
14. Ibid. (1949).
15. Ibid. (1951).

الفصل السادس

1. Reproduced in Le Figaro Littéraire, May 16, 1959.
2. Carl Viggiani, «Camus in 1936», Symposium XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), p. 18.
3. Jean Claude Brisville, Camus (Paris: Gallimard, 1959), p. 257.
4. Maurice Blanchot, «Albert Camus», N.R.F., March 1, 1960, p. 403.

الفصل السابع

1. In his preface to the 1957 edition of L'Envers et l'endroit.
2. A quotation from Marcus Aurelius in Camus's Notebooks.

الفصل الثامن

1. Camus often stated that he considered French classical literature of the seventeenth century the greatest in the world.
2. L'Envers et l'endroit (Charlot, 1937), p. 7. Some of the material in these pages appeared first in French Studies, Oxford, England, Jan., 1950, pp. 27-37.
3. L'Envers et l'endroit (Charlot, 1937), p. 15.
4. Ibid., p. 19.
5. Ibid., p. 29.
6. L'Envers et l'endroit, p. 67.
7. Perhaps the «ahistoric peasant» inhabitant of this earth whom Spengler describes.
8. Notebooks (1935) and the Preface (1957) to L'Envers et l'endroit.

الفصل التاسع

1. Bernard Berenson's The Italian Painters of the Renaissance interested Camus deeply at this time.
2. «Il est des lieux où souffle l'esprit», opening line of Barrès's La Colline inspirée.
3. Notebooks (1951).
4. Oswald Spengler: Le Déclin de l'occident (Paris: Gallimard, 1948, Vol. I, p. 133).

الفصل العاشر

1. Le Mythe de Sisyphe, p. 155.

الفصل الحادي عشر

1. L'Etranger, p. 79.

الفصل الثاني عشر

1. L'Etranger, p. 77.
2. La Peste, pp. 15-16.
3. Justin O'Brien (trans.), The Fall (New York: Alfred A. Knopf, 1957), pp. 12-14.
4. «Le Renégat», L'Exil et le royaume, p. 49.
5. Justin O'Brien (trans), The Fall (New York: Alfred A. Knopf, 1957), p. 14.
6. The inhabitants of Taghaza are clad in black robes and their faces are covered with black veils.

الفصل الثالث عشر

1. Albert Camus: «Avant-Propos» to L'Etranger (New York: Appleton-Century-Crofts, 1955), p. vii.
2. Ibid., p. viii.
3. L'Etranger, p. 81. The variants in the manuscript here are illuminating: (1) «I understood that I would be punished for having destroyed on a dazzling beach the unusual silence which was a revelation that I should have understood and which made me happy» and (2) «I understood that I had done wrong to destroy on a dazzling beach the unusual silence which made me happy». Meursault's «crime» recalls that of Coleridge's Ancient Mariner. Like the ancient mariner, Meursault has transgressed a natural, not a human law. Eventually, what frees Meursault (as it frees the ancient mariner) is the awareness of the beauty and, therefore, the sacredness of all living things.

الفصل الرابع عشر

1. «Le Théâtre et son double» (1944 Gallimard edition), pp. 22-26.
2. Camus, as he started work on his novel, listed in his Notebooks: Thucydides: History of the Peloponnesian War; Boccaccio: «The Plague in Florence» (no doubt in the Decameron); Manzoni: The Betrothed; Daniel Defoe: Journal of the Plague Year; H. de Manfred and Jack London, each with the note «The Scarlet Plague». And he listed innumerable others, including memoirs by Mathurin Marais; accounts by Michelet, Pushkin, Charles Nicole and others; history, statistics, and symptoms culled from the works of doctors such as Antonin Proust; passages in the Bible (particularly as he started on his second version and admonished himself «use the

Bible») and principally from Deuteronomy, Leviticus, Exodus, Jeremiah, and Ezekiel.

3. Camus describes the real prototypes of both these characters in his Notebooks.
4. Grand's story of his youthful love for Jeanne appears in Camus's Notebooks at a very early period.

الفصل الخامس عشر

1. Mihail Lermonotov, A Hero of Our Time (Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1958). Translated from the Russian by Vladimir Nabokov.
2. «Jonas» calls to mind the last part of Gide's satire, Le Prométhée mal enchaîné, and the dilemma of Tityrus. Tityrus, instead of reclining happily in the shade (as in Virgil), plants a tree; he must then tend the tree, make alleys and a garden, and finally he finds himself as completely hedged in by outside obligations as Jonas.

الفصل السادس عشر

1. «Camus vous parle», Le Figaro littéraire, May 16, 1959.
2. Camus's Les Esprits is an adaptation of Larivey's comedy (Les Esprits, ca. 1579), which was itself an adaptation of Lorenzo de Medici's L'Aridoso. Camus said that his adaptation dated back to 1940 and was destined for the group «movement for popular culture and education» in Algeria; it was played in Algeria in 1946 and later reworked for the 1953 production at the Angers summer festival (see the preface to the 1953 Gallimard edition).

الفصل التاسع عشر

1. L'Homme révolté, introduction, p. 15.
2. In Réflexions sur la peine capitale (Paris: Calmann-Lévy, 1957), pp. 123-180.
3. Le Mythe de Sisyphe, p. 18.
4. L'Homme révolté, p. 16.
5. Le Mythe de Sisyphe, p. 26.
6. Frank Josserand, «Interview avec Albert Camus», in La Gazette de Lausanne, No. 73, Mar. 27-28, 1954, p. 9.
7. Jeanine Delpech, «Interview avec Albert Camus». In Les Nouvelles littéraires, No. 954, Nov. 15, 1945.

الفصل العشرون

1. Le Mythe de Sisyphe, p. 21.
2. Le Mythe de Sisyphe, p. 27.
3. Ibid., p. 28.
4. Ibid., p. 29.
5. Ibid., p. 31. A Pascalian formula.
6. Ibid., p. 119.
7. Ibid., p. 164.
8. Ibid., p. 164.
9. Ibid., p. 168.

الفصل الحادي والعشرون

1. First published in a limited edition by Charlot (1950), it is the opening and longest essay of L'Eté (pp. 13-36).
2. L'Eté, pp. 93-104 (written in 1947).
3. Ibid., p. 102.
4. «L'Exil d'Hélène» (1948), in L'Eté.
5. «Prométhée aux enfers», in L'Eté, p. 84.
6. «Ni victimes ni bourreaux», Actuelles I, p. 144.
7. These are: (1) «Remarque sur la révolte», L'Existence, pp. 10-23, Collection la métaphysique (Paris: Gallimard, 1945); (2) «Les Meurtriers délicats», La Table ronde, No. 1, 1948, pp. 42-50; (3) «Le Meurtre et l'absurde», Empédocle, No. 1, 1949, pp. 10-27; (4) «Nietzsche et le nihilisme», Les Temps modernes, August, 1951, pp. 399-407; and (5) «Lautréamont et la banalité», Cahiers du Sud, No. 37, 1951, pp. 399-407.
8. These were first published as editorials in Combat, Nov. 19-30, 1946, and reproduced in Caliban, November, 1947.

الفصل الثاني والعشرون

1. Scene VI, in Camus's unpublished adaptation.
2. L'Homme révolté, p. 301.
3. See «Prométhée aux enfers».
4. Unpublished manuscript, 1952.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Written by Raymond Aron and Jules Monnerot, among others.
8. L'Homme révolté.
9. «L'Exil d'Hélène», in L'Eté, p. 108.
10. In L'Eté.

الفصل الثالث والعشرون

1. L'Eté, p. 137.
2. «Retour à Tipasa», p. 159.
3. Ibid., p. 110.
4. L'Eté, p. 167.
5. L'Eté, p. 188.
6. Preface to The Myth of Sisyphus, translated by Justin O'Brien (New York: Alfred A. Knopf, 1955).
7. Ibid.
8. Ibid.
9. See «Le Refus de la haine», Camus's preface to L'Allemagne vue par les écrivains de la résistance française by Konrad Bieber (Geneva: Droz, 1954). Also in Témoins, Spring, 1955.
10. Actuelles II, p. 76.

الفصل الرابع والعشرون

1. L'Homme révolté, p. 373.
2. «L'Artiste en prison», Camus's preface to La Ballade de la geôle de Reading by Oscar Wilde, translated by Jacques Bour (Paris: Falaize, 1952).
3. «Retour à Tipasa», in L'Eté, p. 159.
4. L'Exil d'Hélène», in L'Eté, p. 115.
5. Actuelles I, p. 263.
6. Ibid., p. 264.
7. «Le Témoin de la liberté», Actuelles I, p. 254.
8. Ibid., p. 253.
9. Le Mythe de Sisyphe, p. 134.
10. Notebooks. See also «L'Art et la révolte» in L'Homme révolté.
11. «L'Enigme», in L'Eté, pp. 131-133.
12. Albert Camus, «Melville», Les Ecrivains célèbres, III (Paris: Editions d'Art, Mazerod, 1953).
13. L'Homme révolté, p. 339.
14. Ibid., p. 324.
15. Ibid., p. 319.
16. L'Envers et l'endroit (Paris: Gallimard, 1958), Preface, p. 33.

المراجع

مؤلفات كامو

الروايات

La Chute (Récit). Paris: Gallimard, 1956. (*The Fall.* Translated by Justin O'Brien. New York: Alfred A. Knopf, 1957.)

L'Etranger (Récit). Paris: Gallimard, 1942. (*The Stranger.* Translated by Stuart Gilbert. New York: Alfred A. Knopf, 1946; Vintage, 1954. Translation published in England under the title *The Outsider.*)

L'Exil et le royaume (Nouvelle). Paris: Gallimard, 1957. (*Exile and the Kingdom.* Translated by Justin O'Brien. New York: Alfred A. Knopf, 1957.)

La Peste (Chronique). Paris: Gallimard, 1947. (*The Plague.* Translated by Stuart Gilbert. New York: Alfred A. Knopf, 1948.)

المسرحيات

Caligula and Three Other Plays. Translated by Stuart Gilbert. Preface by Camus translated by Justin O'Brien. New York: Alfred A. Knopf, 1958.

L'Etat de siège. Paris: Gallimard, 1948.

Les Justes. Paris: Gallimard, 1950. (*The Just Assassins.* Translated by Elizabeth Sprigge and Philip Warner. Microfilm, 1957.)

La Révolte dans les Asturies: Essai de création collective. Algiers: Charlot, 1936.

الترجمات والاقتباسات

Un Cas intéressant (Dino Buzzati). Paris: L'Avant-scène, 1955.

Le Chevalier d'Olmédo (Lope de Vega Carpio). Paris: Gallimard, 1957.

La dernière fleur (James Thurber). Paris: Gallimard, 1952.

La Dévotion à la croix (Pedro Calderón de la Barca). Paris: Gallimard, 1953.

Les Esprits (Pierre de Larivey). Paris: Gallimard, 1953.

Les Possédés (Dostoevsky). Paris: Gallimard, 1959. (*The Possessed.* Translated by Justin O'Brien with a foreword by Camus. New York: Alfred A. Knopf, 1960.)

Requiem pour une nonne (William Faulkner). Paris: Gallimard, 1957.

المقالات المجموعة

Actuelles I, II, III. Paris: Gallimard, 1950, 1953, 1958.

L'Envers et l'endroit. Algiers: Charlot, 1937. Reprinted Paris: Gallimard, 1957 and 1958, with preface by Camus.

L'Eté. Paris: Gallimard, 1954.

L'Homme révolté. Paris: Gallimard, 1951. (*The Rebel.* Translated by Anthony Bower with a preface by Sir Herbert Read. New York: Alfred A. Knopf, 1954; Vintage, 1956.)

Lettres à un ami allemand. Paris: Gallimard, 1945.

Le Mythe de Sisyphe. Paris: Gallimard, 1943. (*The Myth of Sisyphus.* Translated by Justin O'Brien. New York: Alfred A. Knopf, 1955.)

Noces. Algiers: Charlot, 1938. Reprinted Paris: Gallimard, 1947.

Speech of Acceptance upon the Award of the Nobel Prize for Literature. Translated by Justin O'Brien. New York: Alfred A. Knopf, 1958; and *The Atlantic,* May, 1958, pp. 33-34.

الدفاتر

Camus, Albert. "*Pages de Carnet*," *Symposium*, XII (Spring-Fall, 1958), 1-6.

مقدمات كتب متفرقة

Bieber, Konrad. *L'Allemagne vue par les écrivains de la résistance française*. Geneva: Droz, 1954.

Camus, Albert. *L'Etranger*. Edited by Germaine Brée and Carlos Lynes, Jr. New York: Appleton-Century-Crofts, 1955.

Chamfort. *Maximes et anecdotes*. Monaco, 1944.

Char, René. *Das brautliche Antlitz*. Translated by Johannes Hübner and Lothar Klünner. Frankfurt: K. O. Gotz, 1952. The preface has been reprinted in *René Char's Poetry*. Editions de Luca, 1956. Translated by David Paul.

Clairin, P. E. *Dix Estampes originales, présentées par Albert Camus*. Paris: Rombaldi, 1946.

Faulkner, William. *Requiem pour une nonne*. Translated by M. E. Coindreau. Paris: Gallimard, 1957.

Guilloux, Louis. *La Maison du peuple*. Paris: Grasset, 1953.

Héon-Canonne, Jeanne. *Devant la mort*. Paris: Siraudeau, 1951.

Leynaud, René. *Poésies posthumes*. Paris: Gallimard, 1947.

Martin du Gard, Roger. *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1955.

Mauroc, Daniel. *Contre-Amour*. Paris: Editions de Minuit, 1952.

Méry, Jacques. *Laissez passer mon peuple*. Paris: Editions du Seuil, 1947 (preface reprinted in *Actuelles II*).

Rosmer, A. *Moscou sous Lénine: Les Origines du communisme*. Paris: Editions de Flore, Pierre Horay, 1953.

Salvet, André. *Le Combat silencieux*. Le Portulan, 1945.

Wilde, Oscar. *La Ballade de la geôle de Reading*. Paris: Falaize, 1952.

الكتب التي شارك فيها

Désert vivant: Images en couleurs de Walt Disney. Textes de Marcel Aymé, Louis Bromfield, Albert Camus. . . . Paris: Société française du livre, 1954.
Koestler, Arthur, and Camus, Albert. *Réflexions sur la peine capitale: Introduction et étude de Jean Bloch-Michel*. Paris: Calmann-Lévy, 1957.

المقالات المتفرقة

"*Calendrier de la liberté*," *Témoins*, No. 5, Spring, 1954.
"Herman Melville," *Les Ecrivains célèbres*, III. Paris: Editions d'Art, Mazerod, 1953.
"*L'Intelligence et l'échafaud*," *Confluences*, July-August, 1943.
"*Lettre à Roland Barthès*," *Club*, February, 1955.
"*Le Meurtre et l'absurde*," *Empédocle*, No. 1, 1949.
"*My Debt to Spain*," *New Leader*, June 9, 1958
"*La Nausée*," *Alger-Républicain*, October, 1938.
"*Nietzsche et le nihilisme*," *Les Temps modernes*, August, 1951.
"*Préface à une anthologie de l'insignifiance*," *Almanach des lettres et des arts*, Summer, 1945.
"*La Présentation de la revue Rivages*," *Rivages*, Algiers, 1939.
"*Portrait d'un Elu*," *Les Cahiers du sud*, April, 1943, pp. 306-311.
"*Réflexions sur le Christianisme*," *La Vie intellectuelle*, Dec. 1, 1946.
"*Remarque sur la révolte*," published in the collection *L'Existence*. Paris: Gallimard, 1945.

"*Rencontres avec André Gide,*" *Hommage à André Gide.* Paris: N.R.F., 1951.
"*Reportage sur la Kabylie,*" *Alger-Républicain,* June 5-15, 1939.
"*Sur une Philosophie de l'expression,*" *Poésie,* January, 1944, pp. 15-23.

المقابلات

"Albert Camus (1913-1960), A Final Interview," *Venture,* Spring-Summer, 1960, pp. 25-39.
"Camus nous parle," *Le Figaro littéraire,* May 16, 1959.
Gazette de Lausanne, March 28, 1954.
Gazette des lettres, May 10, 1951, and Feb. 15, 1952. (The Feb. 15 interview also appears in J. C. Brisville's book, *Camus,* pp. 249-255.)
Les Nouvelles littéraires, No. 954, Nov. 15, 1945.
"*Obstinate Confidence of a Pessimistic Man:* Albert Camus Answers Questions Put to Him by Jean Bloch-Michel," *The Reporter,* Nov. 28, 1957.
"Réponses à Jean-Claude Brisville," 1959, in *Camus* by J. C. Brisville, pp. 256-261.
"Servir," *Revue de Lausanne,* December, 1945.

مؤلفات حول كامو

التراجم

Bollinger, Renate. Albert Camus. *Eine Bibliographie der Literatur über ihn und sein Werk.* Cologne: Greyen Verlag, 1957.

الكتب باللغة الفرنسية

Brisville, Jean-Claude. *Camus*. Paris: Gallimard, 1959.
Champigny, Robert. *Sur un héros païen*. Paris: Gallimard, 1959.
Luppé, Robert de. *Albert Camus*. Paris: Editions Universitaires, 1958.
Maquet, Albert. *Albert Camus ou l'invincible été*. Paris: Editions Debresse, 1955. (English-language translation, *Albert Camus: The Invincible Summer*, by Herma Brissault. New York: G. Braziller, 1958.
Quillot, Roger. *La Mer et les prisons: Essai sur Albert Camus* (with an extensive bibliography of Camus's work). Paris: Gallimard, 1956.
Thorens, Léon. *A la rencontre d'Albert Camus*. Brussels-Paris: La Sixaine, 1946.

الكتب باللغة الانجليزية

Cruickshank, John. *Albert Camus*. London: Oxford University Press, 1959.
Hanna, Thomas. *The Thought and Art of Albert Camus*. Chicago: Henry Regnery Co., 1958.
Thody, Philip. *Albert Camus: A Study of His Work*. London: Hamish Hamilton, 1957. Distributed by Macmillan, New York.

اعداد مجلات خاصة بكامو

"Albert Camus," La Table Ronde, February, 1960.
"Albert Camus," Preuves, April, 1960.
"Albert Camus," Yale French Studies, Spring, 1960.
"Hommage à Camus (1913-1960)," *La Nouvelle Revue Française*, March 1, 1960.

Collins, James D. *The Existentialists; A Critical Study*. Chicago: Henry Regnery Co., 1952.
Copleston, F. C. *Existentialism and Modern Man*. A paper read to the Aquinas Society of London on April 14, 1948. London: Blackfriars Publications, 1953.
Curtis, Anthony. *New Developments in the French Theatre.* A critical introduction to the plays of Sartre, de Beauvoir, Camus, and Anouilh. London: The Curtain Press, 1948.
Gassner, John. *Masters of the Drama.* New York: Dover Publications, 1954.
Kaufmann, Walter A. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre.* New York: Meridian Books, 1956.
Lerner, Max. "*Camus and the Outsider*," in *Actions and Passions: Notes on the Multiple Revolutions of Our Time.* New York: Simon and Schuster, 1949.
Sartre, Jean-Paul. *Literary and Philosophical Essays.* Translated by Annette Michelson. New York: Criterion Books, 1955.

المقالات باللغة الانجليزية

Abel, Lionel. "Letter from Paris," *Partisan Review*, 16 (April, 1949), 395-399. (Camus, *et al.*)
"Absurdiste," *The New Yorker*, Vol. 22 (April 20, 1946).
Ayer, A. J. "Albert Camus," *Horizon*, 13 (March, 1946), 155-168.
Bieber, Konrad. "*Engagement* as a Professional Risk," *Yale French Studies*, No. 16 (Winter, 1955-56), pp. 29-39.
Bieber, Konrad. "The Translator—Friend or Foe?" *French Review*, 28, No. 6 (May, 1955), 493-497.
Biographical sketch, *Saturday Review of Literature*, 31 (July 31, 1948), 10.
Brée, Germaine. "Albert Camus and the Plague," *Yale French Studies*, No. 8 (1951), 93-100.

Brée, Germaine. "Albert Camus: An Essay in Appreciation," *New York Times Book Review*, January 24, 1960.
Brée, Germaine. "Camus' *Caligula:* Evolution of a Play," *Symposium*, XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), 43-51.
Brée, Germaine. "Introduction to Albert Camus," *French Studies*, 4 (January, 1950), 27-37.
Brombert, Victor. "Camus and the Novel of the 'Absurd,'" *Yale French Studies*, 1, No. 1 (Spring-Summer, 1948), 119-123.
Bruckberger, Raymond-Leopold "The Spiritual Agony of Europe," *Renascence*, 7, No. 2 (Winter, 1954), 70-80.
Champigny, Robert. "Existentialism and the Modern French Novel," *Thought*, 31, No. 122 (Autumn, 1956), 365-384.
Chiaromonte, N. "Albert Camus," *New Republic*, 114 (April 29, 1946), 630-633.
Chiaromonte, Nicola. "Albert Camus and Moderation," *Partisan Review*, 25 (October, 1948), 1142-1145.
Chiaromonte, Nicola. "Sartre versus Camus: A Political Quarrel," *Partisan Review*, 19, No. 6 (November-December, 1952), 680-686.
Chisholm, A. R. "Was Camus a Plagiarist?" *Meanjin*, 9, No. 2 (Winter, 1950), 131-133.
Copleston, Frederick C. "Existentialism and Religion," *Dublin Review*, No. 440 (Spring, 1947), 50-63. (Camus, Marcel, Sartre.)
Cruickshank, John. "Camus and Language," *Littérature Moderne*, Year VI, No. 2 (March-April, 1956), 197-203.
Duhrssen, Alfred. "Some French Hegelians," *Review of Metaphysics*, 7, No. 2 (December, 1953), 323-337.
Durfee, Harold A. "Camus' Challenge to Modern Art," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14, No. 2 (December, 1955), 201-205.
"Eternal Rock Pusher, The," *Newsweek*, 27 (April 15, 1946), 97-99.
Fermaud, Jacques. "Humanism in Contemporary French Fiction," *American Society Legion of Honor Magazine*, 2, No. 4 (Winter, 1951), 341-353.

Fiedler, L. A. "The Pope and the Prophet," *Commentary*, 21 (February, 1956), 190-195.
Fowlie, Wallace. "The French Literary Mind," *Accent*, 8, No. 2 (Winter, 1948), 67-81.
Fowlie, Wallace. "French Literary Scene," *The Commonweal*, 56 (May 30, 1952), 202.
Frank, W. "Life in the Face of Absurdity," *New Republic*, 133 (Sept. 19, 1955), 18-20.
Freyer, Grattan. "The Novels of Albert Camus," *Envoy*, 3, No. 11 (October, 1950), 19-35.
Frohock, W. M. "Camus: Image, Influence and Sensibility," *Yale French Studies*, 2, No. 2 (Fourth Study), 91-99.
Galand, René. "Four French Attitudes on Life: Montherlant, Malraux, Sartre, Camus," *New England Modern Language Association Bulletin*, 15, No. 1 (February, 1953), 9-15.
Galpin, Alfred. "Italian Echoes in Albert Camus: Two Notes on *La Chute*," *Symposium*, XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), 65-79.
Garvin, Harry R. "Camus and the American Novel," *Comparative Literature*, 8, No. 3 (Summer, 1956), 194-204.
Gassner, John. "Forms of Modern Drama," *Comparative Literature*, 7, No. 2 (Spring, 1955), 129-142.
Genêt. "Letter from Paris," *The New Yorker*, 29 (May 30, 1953), 82.
Gershman, Herbert S. "On *L'Etranger*," *French Review*, 29, No. 4 (February, 1956), 299-305.
Glicksberg, Charles I. "The Novel and the Plague," *University of Kansas City Review*, 21, No. 1 (Autumn, 1954), 55-62.
Grubbs, Henry A. "Albert Camus and Graham Greene," *Modern Language Quarterly* 10, No. 1 (March, 1949), 33-42.
Guérard, A. J. "Albert Camus," *Foreground* (Cambridge, Mass.), I, No. 1 (March, 1946).
Hanna, Thomas. "Albert Camus and the Christian Faith," *The Journal of Religion*, October, 1956, pp. 224-233.
Harrington, Michael. "The Despair and Hope of Modern Man," *The Commonweal*, 63, No. 2 (Oct. 14, 1955), 44-45.

Harrington, M. "Ethics of Rebellion," *The Commonweal*, No. 59 (Jan. 29, 1954). pp. 428-431.
Hart, J. N. "Beyond Existentialism," *Yale Review*, 45, No. 3 (March, 1956), 444-451. (On *The Myth of Sysiphus*.)
Heppenstall, Rayner. "Albert Camus and the Romantic Protest," *Penguin New Writing*, No. 34 (1948), pp. 104-116.
Hoffman, Frederick. "Camus and America," *Symposium*, XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), 36-42.
John, S. "Image and Symbol in the Work of Albert Camus," *French Studies*, 9, No. 1 (January, 1955), 42-53.
Kahler, Erich. "The Transformation of Modern Fiction," *Comparative Literature*, 7, No. 2 (Spring, 1955), 121-128. (Zola, Aymé, Rousset, J. Green, Proust, Sartre, Camus, Malraux, Gide.)
Kohn, H. "Man the Undoer," *Saturday Review*, 37 (Feb. 13, 1954), 14-15.
Korg, J. "The Cult of Absurdity," *The Nation*, 181 (Dec. 10, 1955), 517-518.
Le Grand, Albert. "Albert Camus: from Absurdity to Revolt," *Culture* (Quebec), December, 1953, pp. 406-422.
Lesage, Laurence. "Albert Camus and Stendhal," *French Review*, 23, No. 6 (May, 1950), 474-477.
McPheeters, D. W. "Camus' Translations of Plays by Lope and Calderón," *Symposium*, XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), 52-64.
"Man in a Vacuum," *Time*, 47 (May 20, 1946), 92.
Mason, H. A. "M. Camus and the Tragic Hero," *Scrutiny*, 14, No. 2 (December, 1946), 82-89.
Mohrt, Michel. "Ethic and Poetry in the Work of Camus," *Yale French Studies*, 1, No. 1 (Spring-Summer, 1948), 113-118.
O'Brien, Justin, and Roudiez, Leon S. "Camus," *Saturday Review*, Feb. 13, 1960.
Peyre, Henri. "Friends and Foes of Pascal in France Today," *Yale French Studies*, No. 12 (Fall-Winter, 1953), pp. 8-18.

Peyre, Henri. "The Resistance and Literary Revival in France," *Yale Review*, 35, No. 1 (September, 1945), 84-92.
"Portrait," *Saturday Review of Literature*, 29 (May 18, 1946), 10.
"Portrait," *Saturday Review of Literature*, 34 (Jan. 13, 1951), 44.
"Portrait," *Theatre Arts*, 31 (March, 1947), 54.
"Portrait," *U.N. World*, 4 (February, 1950), 34-35.
"Practising Rebel: Albert Camus' *The Rebel*, A," *Times Literary Supplement* (London), No. 2707 (Dec. 18, 1953), pp. 809-810.
Rolo, Charles. "Albert Camus: A Good Man," *The Atlantic*, May, 1958, pp. 27-33.
Roth, Leon. "A Contemporary Moralist: Albert Camus," *Philosophy*, October, 1955, pp. 291-303.
Roudiez, Leon S. "The Literary Climate of *L'Etranger:* Samples of a Twentieth-Century Atmosphere," *Symposium*, XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), 19-35.
Simpson, Lurline V. "Tensions in the Works of Albert Camus," *Modern Language Journal*, 38, No. 4 (April, 1954), 186-190.
Spiegelberg, Herbert. "French Existentialism: Its Social Philosophies," *Kenyon Review*, 16, No. 3 (Summer, 1954), 446-462. (Camus, Merleau-Ponty, Sartre.)
Stockwell, H. R. C. "Albert Camus," *The Cambridge Journal*, 7, No. 11 (August, 1954), 690-704.
Strauss, Walter A. "Albert Camus' *Caligula:* Ancient Sources and Modern Parallels," *Comparative Literature*, 3, No. 2 (Spring, 1951), 160-173.
Tillich, Paul. "Existential Philosophy," *Journal of the History of Ideas*, January, 1944, pp. 44-70.
Todd, Olivier. "The French Reviews," *Twentieth Century*, 153 (January, 1953), 36-46. (Camus, Sartre, *et al.*)
Vigée, Claude. "Metamorphoses of Modern Poetry," *Comparative Literature*, 7, No. 2 (Spring, 1955), 97-120.
Viggiani, Carl A. "Camus in 1936: the Beginnings of a Career," *Symposium*, XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), 7-18.

Viggiani, Carl A. "Camus' *L'Etranger*," *Publications of the Modern Language Association*, 71, No. 5 (December, 1956), 865-887.

Wollheim, Richard. "The Political Philosophy of Existentialism," *The Cambridge Journal*, 7, No. 1 (October, 1953), 3-19.

الفهرست

— ا —

آبيا ، ادولف ١٦٠ هـ
« آخر يوم في حياة محكوم بالاعدام » (هوغو) ١٣٣ هـ
آداموف ، آرثر ١٣٦ هـ
آرتو ، انطونان ١٣٦ ، ١٣٦ هـ ، ١٦١ ، ١٦١ هـ ، ١٦٢ ، ١٦٢ هـ ، ١٧٤
آفينيون ٦٩
آنجير ٦٩ ، ١٦٥
آيك ، جان فان ١٥٠
ابقطيطس ٨٩
ابيزة ٨٧
الاحتلال الالماني النازي لفرنسا ١٨ ، ٤٩ ، ٥٢ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٤٢ هـ ، ٢٢٧
«الاحمر والاسود » (ستندال) ١٣٣ هـ
«الاخوة كارامازوف» (دوستويفسكي) ٤٣ ، ٢٠٣ ؛ اقتباس كوبو له : ٤٣
«الادراك ومنصة الاعدام» (كامو) ٢٦٥
اراغون ، لويس ٣٨
«الارواح» (كامو) ١٥٩ ، ١٦٤
«الارواح» (لاريفي) ٦٩ ؛ اقتباس كامو له : ٦٩
«الازمنة الحديثة» (مجلة) ٦٧ ، ٢١٣هـ ، ٢٤٠ ، ٢٤٦
اسبانيا ٤٤ ، ٦٣ ؛ في «الحصار» : ١٦٨
«اسطورة سيزيف» (كامو) ١٩ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ١١٤ ، ١٥٧ هـ ، ٢٠٧ ، ٢١٢ ، ٢١٣ هـ ، ٢١٧ ، ٢٢٣ ، ٢٣٥ هـ ، ٢٣٨ ، ٢٥٢ ، ٢٦٥ ، ٢٦٢ ؛ كتابته : ٢٣ ، ٢١٥ ، ٢٢٧ ، ٢٣٣ ؛ ملخصه : ٢١٥ ، ٢١٧ ، ٢١٨ — ٢٢٥ ؛ نشره : ٢٢٧ ؛ نصوص منه : ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ؛ نقد وتحليل : ١٤٥ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٥٣
«اشجار اللوز» (كامو) ٥٠ ؛ كتابته : ٢٣٠ ؛ نص منه : ٥٠ — ٥١
الاطلس (جبال) ٢٢
«اعراس» (كامو) ٢٣ ، ٧٨ ، ٩١ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٢٣ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢٢٩ ؛ نص منه : ٩٤ ، ٩٦
«اعراس في تيباسه» (كامو) ٩٤ ، ٩٦ ؛ نص منه : ٩٥
الاعريق ٣١ ، ٥٠ ، ١٠١ ، ١٦٣ ، ٢٣٥
اغواب : في «الحجر النامي» : ١٥٢ ، ١٥٣
«الاغوار السفلى» (غوركي) ٤٣ ؛ اقتباس له : ٤٣
افريقيا ١٦ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٤٥ ، ٩٨ ، ٢٣١ ، ٢٥١ ، ٢٧١
«الافكار» (باسكال) ٢٥٣
افلاطون ٣٥
الافلاطونية الجديدة ٣٦
افلوطين ٣٥ ، ٣٦ ، ٨١
«اكسبريس» (مجلة) ٦٢
الان (اميل شارتييه) ٢٤١ هـ
« الجير — ريبيليكان » (جريدة) ٣٩ ، ٥٣
المانيا ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٥٥
المانيا الشرقية ٦٣
امريكا ، انظر : الولايات المتحدة
امريكا الجنوبية ٦٨ ، ٢٥٠ هـ
امستردام ١٢١ ؛ في «السقوط» : ١١٢ ، ١٢٢ ، ١٢٣
«الامل» (كامو) ٦٨
انجلترا ٤٤
«انحطاط الغرب» (شبنغلر) ٣٦
«الانسان الاول» (كامو) ١٠ ، ٧١ ، ٧٥ ، ٢٧٢

او. هنري (وليم سدني بورتر) ١٥١
«اوبانيشاد» ١٦١
اوروبا ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٥٥ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٦٠ ه ، ١٦٧ ، ٢٣٥ ، ٢٤٦ ، ٢٥٢ ، ٢٧١ ؛ في «سوء التفاهم» : ١٩٣ ؛ في «الطاعون» : ١٤١ ؛ في «المتمرد» : ٢٣٧ ؛ في «الموت السعيد» : ٨٠
اوغسطين (القديس) ٣٥ ، ٣٦ ، ٨٩
اوفيدو : في «ثورة في جبال الاستوريا» : ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣
اوفيرن ٥٣ ؛ في «المارق» : ١١٤
ابسخلس ١٥٩
ايرلر ، فريتز ١٦٠ ه
ايطاليا ١٧ ، ٤٨ ، ٧٣ ، ٩٣ ، ٩٦
«ايام الغضب» (مالرو) ٤٠ ، ٤١

— ب —

باني ، جاستون ١٦٠ ، ١٦١ ه
بارِيس ، موريس ٨٤ ، ٩٤ ، ٢١٦
بارو ، جان لوي ١٦١ ه ، ١٧٣ ، ١٧٤
«باري — سوار» (جريدة) ٤٩
باريس ٩ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢٦ ، ٣٢ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ١٦١ ه ، ٢٥٨ ه ؛ في «السقوط» : ١١٣ ؛ في «الغريب» : ١٢١
باسكال ٣٥ ، ٨٩ ، ١٠١ ، ٢١٦
بالي ١٦١ ه
بترارك ٧٤
«بحث في الاستخـدام الصحيح للحريــة» (غرينييه) ٣٥
البحر الابيض المتوسط ٢١ — ٢٢ ، ٣٤ ، ٤٥، ٨٧ ، ٢٧٢
«البحر من قرب» (كامو) : مكانته ٢٥٢ ؛ نشره: ٢٤٩ ؛ نصوص منه : ٢٥٠ ، ٢٥١ ؛ نقده وتحليله : ٢٥٠
«البديل» (دوستويفسكي) ٢١٢
براغ : في «العذاب في الروح» : ٨٧ ؛ في «الموت السعيد» : ٨٠ ، ١٣٢
البربر ٢٣ ، ٣٩ ؛ في «المارق» : ١٢٣
بركليس ١٥٩ ، ١٦٣ ه
برنابوس ٢١٠
بروست ، مارسل ٣٤ ، ١٢٤ ، ٢٦١ ، ٢٦٧
« بروميثيوس في الجحيم » (كامو) ٢٣٣
« بروميثيوس مقيدا » (ايسخلس) ٤٤ ، ١٦٠ ، ٢٣٥ ؛ اقتباس كامو له : ٤٤ ، ١٦٠ ، ٢٣٥
بريتون ، اندريه ١٣٦ ه
بريخت ، برتولد ١٧٣
« برنيس » (راسين) ٢٦٢
بسيكاري ، ارنست ٣٢
« بطل من عصرنا » (رومنتوف) : نص منه : ١٤٧
بلانشو ، موريس ٧٥
«بلدتنا» (وايلدر) ٤٣
بلكور ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٨٨
البليار (جزر) ١٧
بنتلي ، اريك ١٦٥
بنوا ، بيير ٣١
بو ، انطوان ١٦٠ ه
بو ، لونييه ١٦٠ ه
« بودجوفيكي » (العنوان السابــق لـ « سوء التفاهم ») ١٦٧
بوسكو ٧٤
بوفوار ، سيمون دي ٦٦
بولندا ٦٣
بيا ، باسكال ٥٢

بتونييف ، جورج ١٦٠ ، ١٦١ هـ
بير ، هنري ١٥
بيري ، غبرييل ٥١ ، ٥٤
بيفي ، شارل ٢٤١ هـ
« بيلي بد » (ملفيل) ٢١٢ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥
« بين كلا ونعم » (كامو) ٨٦

— ت —

« تاملات حول المقصلة » (كامو) ١٦ ، ١٣٢هـ ، ٢٠٧ — ٢٠٨
« تاملات في العنف » (كامو) ٢٣٩ ، ٢٤٠ هـ
« تاملات في المسرح » (بارو) ١٦١ هـ
تابلور ، بولين ١٣٣ هـ
التجميع الثوري الديموقراطي ٦٦
تجميع الشعب الفرنسي ٦٦
تحرير فرنسا خلال الحرب ١٤ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٢٣٩ ، ٢٥٨
تستوف ، ليون ٣٥ ، ٢١٢
تشيفاليف ، مكسيم ٢٤٢
تشيكوسلوفاكيا ٤٤ ؛ في « سوء التفاهم » : ١٦٧
تشيمابوي ٩٦
تشيبنوا (تلال) ٢٢
تغازه ١٢١ ؛ في « المارق » : ١١٤ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٦
تورغنيف ، ايفان ٧٥
تولستوي ، ليو ٧٥ ، ٢٦١
تيباسه ٢٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ٢٣٢ ، ٢٥٠

- ث -

الثورة الجزائرية ٦٣ ، ٦٤
« ثورة في جبال الاستوريا » ٤١ ، ٤٢
ثيوسيديديس ١٢٠ هـ

- ج —

جانسون ، فرنسيس ٢١٣ هـ ، ٢٤٠
جامعة الجزائر ٢٧ ، ٢٩
جائزة نوبل للادب لكامو ٩ ، ١٠ ، ١٥ ، ٢٧ ، ٧٤ ؛ نص من خطاب كامو لدى استلامها : ٢٥٦ ، ٢٧١
جرمين ، لوي ٢٧
الجزائر (البلاد) ١٧ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٤٠ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ هـ ، ٨٤ ، ٢٢٩ ، ٢٧٠ ؛ في « الصيف » : ١٥١ ؛ في « المراة الزانية » : ١٥١
الجزائر (المدينة) ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٦٤ ، ٧٠ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٣ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ١٢١ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ٢٠٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣٢ ؛ في «الغريب» : ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٩ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ؛ في « المارق » : ١١٤
« الجزر » (غرينييه) ٣٤
الجمهورية الثالثة (في فرنسا) ٦١
جميلة ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ٢٧١
« جناز اراهبة » (فوكنر) ٧٠ ، ٧١ ، ١٥٧ ، ١٦٥ ، ١٧٨ ، ١٧٨ ، ١٧٩ هـ ؛ اقتباس كامو له : ٧٠ ، ١٥٧
« جناز لراهبة » (كامو) ٧١ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ،

١٧٨ ، ١٨٠
جوفيه ، لوي ١٦٠ ، ١٦١ هـ
« جوناس » (كامو) ٢٥٨ هـ ؛ نقد وتحليل : ١٥١
جونو ، جان ٧٤
جيد ، اندريه ٣١ ، ٣٤ ، ٣٧ ، ٦٠ ، ٧٧ هـ ، ٨٤ ، ١٠٥ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ٢٦١ ، ٢٧١
جيرودو ، جان ١٥٧ ، ١٦٣ ، ١٦٦ هـ
جيوتو ٩٦

- ح -

« حب الحياة » (كامو) ٨٧
« الحجر النامي » (كامو) : بناؤه : ١٥١ ؛ ملخصه : ١٥٢ ، ١٥٣
الحرب الاهلية الاسبانية ٤٤ ، ٩٨ ؛ في « الطاعون » : ١٤٠
« حرب طروادة » (جيرودو) ١٦٣
الحرب العالمية الثانية ١٤ ، ١٨ ، ٢٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ٦٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١١٢ ، ٢٠٨ ، ٢٢٨ ، ٢٣٢ ، ٢٣٨ ، ٢٤٨ ، ٢٥٧
حركة التحرير الوطني ٥١
الحركة الجمهورية الشعبية ٦٥
الحركة السرية ، انظر : المقاومة السرية الفرنسية
« حرم » (فوكنر) ١٧٨ ، ١٧٨ هـ
الحزب الاشتراكي (في فرنسا) ٦٠
الحزب الشيوعي (في فرنسا) ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٦١ ، ٦٦ ، ٢٤٧ ، ٢٥٣
« الحصار » (كامو) ٦٨ ، ١٥٧ ، ١٧٤ ، ٢٥٥ ؛ تمثيلها : ١٧٤ هـ ؛ مكانتها : ١٧٤ هـ ؛ ملخصها : ١٦٨ ؛ نقد وتحليل: ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٨٩ — ١٩٣ ؛ و « سوء التفاهم » : ١٧٤ ؛ و « الطاعون » : ١٧٤ ، ١٧٤ هـ ؛ و « العادلون » : ١٧٤ ؛ و « كاليغولا » : ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٨٩ ، ١٩١ — ١٩٢
« الحكم » (شامفور) ٢٦٥
« الحكماء » (دي بوفوار) ٦٦
« الحياة السعيدة » (كامو) ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٤
« حياة القياصرة » (سوطونيوس) ١٦٦ هـ

- خ -

«خدمة لا مجدية » (مونترلان) ٤٨
« خرافة » (فوكنر) ١٧٩

- د -

« دروب الحرية » (سارتر) ٨٧ هـ
« دفاتر » كامو ٢٠ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٦٨ ، ٨٤ ، ١٠٩ هـ ، ١٣٧ ، ١٦٠ ، ١٧٠ ، ٢٧١ ؛ نصوص منها : ٣٨ ، ٤٨ — ٤٩ ، ١٤٤
« دليل صغير لمدن لا ماضي لها » (كامو) ٢٢٩
دوستويفسكي ٣٦ ، ٦٨ ، ٧١ ، ١٢٠ هـ ، ١٥٧ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٢ هـ ، ٢١٧ ، ٢٥٦ ، ٢٦١

دولان ، شارل ١٦٠ ، ١٦١ هـ
« دون جوان » (بوشكين) ٤٤
« دون جوان » (كامو) ٧١
ديب ، محمد ٣٢
ديتريش ، مارلين ٢٨
ديغول ، الجنرال شارل ٦٦
ديفو ، دانيال ١٣٦ هـ ، ١٧٤
ديكرو ، اتيين ١٦١
« ديوان » لينو ٥٣

— ر —

راسين ٢٦٢
رامبو ، آرثر ٢٤٢
راينهارت ، ماكس ١٦٠ هـ
« رحلة الى نهاية الليل » (سيلين) ٢١٦
« رسائل الى صديق الماني » (كامو) ١٦ ، ٥١ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦١ ، ٦٥ ؛ كتابتها : ٢٢٧ ، ٢٣٣ ، ٢٣٨ ، ٢٤١ ؛ نص منها : ٥٦ ـ ٥٧
«رسائل من العالم السفلي » (دوستويفسكي) ١٢٠ هـ ، ٢١٢ هـ
رمبراندت ٢٦٢
روا ، جول ٣٢
روبليس ، عمانوئيل ٣٢
« روبير غيسكار » (كلايست) ١٣٦ هـ
روسو ، جان جاك ٢٤٢
روسيا ٣٧ ، ٦٣ ، ٦٦ ؛ في « العادلون » : ١٩٩
روما ٣١ ، ٣٩ ؛ في « كاليغولا » : ١٦٦ ، ١٨٨ هـ
رومنتوف ١٤٧
« الريح في جميلة » (كامو) ٩٥
ريسلبرغ ، ثيو فان ٦٠
الريفييرا الفرنسية ٧٤
رينان ، ارنست ٣٢

— س —

ساد ، المركيز دي ٢٤٢
سارتر ، جان بول ١٨ ، ١٩ ، ٣٥ ، ٥٩ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٨١ ، ٨٧ هـ ، ٩٠ ، ٩٧ ، ١٢٠ هـ ، ١٥٧ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٩ هـ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٣٢ ، ٢٤١ هـ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٥٣ ، ٢٦١ ، ٢٥٨
ساسانوف ، سيرغي ٢٤٢
« ساعي البريد يدق مرتين » (كين) ١٢٠ هـ
سافنكـوف ، بوريس ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩
سان اتيين ٥٣
سان جوست ، لوي ٢٤٣
سانت اكسوبري ، انطوان دي ٢١٠ ، ٢١٦
الستالينية ٦٣
ستانسلافسكي ، قسطنطين ١٦٠ هـ
السريالية ٣٨
« سفينة التماسك » (فلدراك) ٤٤
« السقوط » (كامو) ١٤ ، ٧١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١١٧ ، ١٢٠ ، ١٢٠ هـ ، ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٥١ هـ ، ٢٧١ ؛ الترجمة الامريكية له : ١٥ ؛ الجدل حوله : ١٠٤ ؛ ديكـوره : ٢٤ ؛ الزمن فيـه : ١٢٥ ؛ شهرته : ١٠٣ ؛ مكانته : ١٦ ؛ ملخصه : ١١٣ ، ١٤٨ ؛ نص منه : ١١٩ ؛ نقده

وتحليله : ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٦٥ ، ٢٧٠ هـ ؛ و « البديل » : ٢١٢هـ ؛ و « جوناس » : ١٥١ ؛ و « رسائل من العالم السفلي » : ٢١٠ هـ ، ٢١٢ هـ
« سلستينا » (روخاس) ٤٤
سلي ، راول ٣٢
سوربل ، البير ٢١٢
سوطونيوس ١٦٦ هـ ، ١٨٤
سوفوكليس ١٥٩
« سوء التفاهم » (كامو) ٥٠ ، ٥٨ ، ٦٨ ، ١٥٧ ؛ كتابته ونشره : ١٥٩ ؛ نصوص منه : ١٩٤ — ١٩٥ ، ١٩٦ ؛ نقـــده وتحليله : ١٥٢ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٨٢ ، ١٩٣ — ١٩٨ ؛ و«الحصار» : ١٧٤ ؛ و«العادلون»: ١٧٥ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ؛ و«كاليغولا»: ١٧١
سيدي بن العباس ٣٣

— ش —

شاتوبريان ، فرانسوا رينيه ٦٠ ، ٨٤ ، ٩٤ ، ٢١٦
شار ، رينيه ٧٤
شارلو ، ادمون ٣٢
شبنغلر ، اوزفالد ٣٦ ، ١٠٠ ، ١٩٧ ، ٢١٢ ، ٢٦٣
شكسبير ، وليم ٥٠ ، ٢٦١
شمال افريقيا ٢٤ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٤٥ ، ٧٨ ، ٩٩
الشوفينية ٤٨
الشيوعية ٣٨ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٢٤١ هـ ، ٢٤٣

— ص —

صالة بادوفاني ٤٠
« الصامتون » (كامو) ١٥١
الصحافة السرية (في فرنسا) ٥٥ ، ٦١
الصحافة الشيوعية (في فرنسا) ٦٥ ، ٦٦ ، ٢٤٣ ، ٢٤٦
الصحراء الكبرى ٢١ ، ١٢١
« الصيف » (كامو) ٢٤ ، ٢٠٧ ، ٢١٣ هـ ، ٢٣٣ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠
« الصيف في الجزائر » (كامو) ٩٥

— ض —

« الضيف » (كامو) : ملخصه : ١٥١ ، ١٥٢ ؛ نقده وتحليله : ١٥٤

— ط —

« الطاعون » (كامو) ٢٤ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٥٨ ، ٦٨ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٧٤ ، ٢٥٥ ، ٢٧١ ؛ الزمن فيـــه : ١٢٥ ؛ شهرتـــه وذيوعه : ١٤ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ؛ كتابته ونشره : ١٧٤ هـ ؛ مكانته : ١٦ ؛ ملخصه:

١١٢ — ١١٣ ؛ نص منه : ١١٩ ؛ نقده وتحليله : ١١٧ ، ١١٨ ، ١٣٥ — ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٦٥ ، ٢٥٦ ؛ و « الحصار » : ١٧٤ ، ١٧٤ هـ

« طعام الارض » (جيد) ٣٤

— ع —

« عابث العالم الغربي » (سينغ) ٤٤

« العادلون » (كامو) ٦٨ ؛ كتابته : ١٧٤ هـ ؛ ملخصه : ١٦٨ ، ١٧٥ ؛ نشره : ١٥٧ ؛ نص منه : ٢٠٠ ؛ نقده وتحليله : ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ — ١٧٨ ، ١٩٣ ، ١٩٨ — ٢٠٣ ، ٢٤٥ ؛ و« الحصار » : ١٧٤ ؛ و « سوء التفاهم » : ١٧٥ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ؛ و « الغريب » : ٢٠٠

العبث ١٩ ، ٤٢ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ١١٤ ، ٢٠٨ ، ٢١٥ ، ٢٢٣ ، ٢٢٥ ، ٢٣٠ ، ٢٣٧ ، ٢٤٠ ، ٢٤٩ ، ٢٦٩ ؛ عند سارتر : ٢٢٧ ؛ عند كامو : ١٠١ ، ٢١٦ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢١ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٥٩ ، ٢٧١ ؛ عند مالرو : ٢٢٧ ؛ في « اسطورة سيزيف » : ١٥٧ هـ ؛ في « الغريب » : ١٣٣ ، ١٣٤ ؛ في « كاليغولا » : ١٨٣

« العذاب » (دي ريشو) ٣٤

« العذاب في الروح » (كامو) ٨٧

العرب ٢٣ ، ٢٨ ، ٣٩ ، ٦٤

« عطيل » (شكسبير) ١٦٠ ؛ ترجمة كامو له : ١٦٠

عمروش ، جان ٣٢

« عودة الابن الخاطىء » (جيد) ٤٤

« العودة الى تيباسه » (كامو) ٢٤٨ ، ٢٤٩

عين فوكلوز ٧٤

— غ —

ڤاليمار (دار النشر) ٥٣ ، ٦٨

غاليمار ، ميشيل ٩

ڠايبل ، كلارك ٢٨

« الغثيان » (سارتر) ٨١ ، ٢١٩ هـ

الغران غينيول (مسرح) ١٦٢

« الغريب » (كامو) ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٣ ، ٤٩ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٧٨ ، ٧٩ — ٨١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٩ ، ١١٧ ، ١٢٠ ، ٢٧١ ؛ تحليل سارتر له : ١٢٠هـ ؛ ديكوره : ١٢١ — ١٢٢ ؛ الزمن فيه : ١٢٤ ، ١٢٥ ؛ شهرته : ١٤ ، ١٠٣ ؛ مكانته ١٦ ؛ ملخصه : ١١٠ — ١١٢ ؛ نشره : ١٤ ، ١٠٣ ؛ نصوص منه : ١١١ ، ١١٩ ، ١٦٧ — ١٦٨ ، ١٧٢ ؛ نقده وتحليله : ١٢٩ — ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٦٥ ، ٢٦٤ ؛ و « بيلي بسد » : ٢١٢ ؛ و « العادلون » : ٢٠٠

غرينييه ، جان ٢٩ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٨٣ ، ٢١٢

غوبينو ، جوزيف آرثر ٢١٢

غيانا الفرنسية ٣٩

— ف —

« فارس اولميدو » (دي فيغا) ٧١ ، ١٥٩ ، ١٦٥ ؛ اقتباس كامو له : ٧١ ، ١٥٩ ، ١٦٥
الفاشية ٣٧
فاغنر ، رتشارد ١٧٣
فالري ، بول ٢٦١
فرانكو (الجنرال) ٣٧ ، ٦٣
فرعون ، مولود ٣٢
فرقة راديو الجزائر ٤٤
فرنسا ٩ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٣ ، ٣١ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٥ ، ٨٤ ، ٩٧ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٤٢ ، ١٤٢هـ ، ١٦٠ هـ ، ٢١٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤١ ، ٢٤٣ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧
فرومنتان ، اوجين ٣١
فرويد ، سيجموند ٩٩
فلوبير ، جوستاف ٣١ ، ١١٧
فلورنسا ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٢٠٩
« الفنان وعصره » (كامو) ٢٦٨ ، ٢٦٩
فور ، فرانسين ٤٩
فوشيه ، ماكس بول ٣٢
فوكس ، جورج ١٦٠ هـ
فوكنر ، وليم ٧٠ ، ٧١ ، ١٥٧ ، ١٦٦ ، ١٧٨ ، ١٧٩
فوكو ، شارل دي ٣٢
« في اللامبالاة » (غرينييه) ٣٥
فيغا ، لوبي دي ٧١ ، ١٥٩ ، ٢٦١
فيلبليفان ٩
فيو كولومبيير (مسرح) ١٦٠ ، ١٦٠ هـ

— ق —

قادش : في « الحصار » : ١٦٨ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٨٩ ، ١٩٠
القبائل ٤٩
قبرص ٦٣
« القتلة الحساسون » (كامو) ١٧٥
قسطنطينة ٢١ ، ٢٣٠
القضية الجزائرية ١٥ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٧٥
« قضية ممتعة » (بوتزاتي) ٧١ ، ١٦٥ ؛ اقتباس كامو له : ٧١ ، ١٦٥

— ك —

كافكا ، فرانتز ٢٠٩ ، ٢١٧ ، ٢١٧ هـ ، ٢٦١ ، ٢٦٥
كالديرون ، بدرو ١٥٩ ، ٢٦١
« كاليغولا » (كامو) ٦٨ ، ١٥٧ ؛ اخراجها : ١٥٩ ؛ كتابتها : ٢٣ ، ١٦٩ ؛ مكانتها : ٢٠٤ ؛ ملخصها : ١٦٦ ؛ نص منها : ١٩٢ — ١٩٣ ؛ نقدها وتحليلها : ١٦٦ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٣ ، ١٨٢ ، ١٨٣ — ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٣ ؛ و«الحصار»: ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٨٩ ، ١٩١ ، ١٩٢ ؛ و « سوء التفاهم » : ١٧١
كاليغولا (كايوس قيصر اغسطس جرمانيكس) ١٦٦ هـ ، ١٧٠
كريغ ، غوردن ١٦٠ هـ ، ١٦١ ، ١٦٢ هـ

كلايست ، هينرش فون ١٣٦ هـ
« كلنا قتلة » (فيلم عن كتاب كامو : «تأملات حول المقصلة») ١٣٣ هـ
كلو ، رينيه جان ٣٢
كلوديل ، بول ١٥٧ ، ١٦٣
كليرمون فيراند ٤٩
كوبو ، جاك ٤٣ ، ١٦٠ ، ١٦٠ هـ
كوديا ٦٣
كوليت ٢٦١
كومبا (الجريدة) ١٤ ، ٣٩ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٥ ؛ نصوص منها : ٥٢
كومبا (الشبكة) ٥١ ، ٥٣ ؛ وانظر ايضا : المقاومة السرية الفرنسية
الكوميدي فرانسيز ١٦١ هـ
كياروMونتي ، نيكولا ١٦
كيركغارد ، سورين ٣٥ ، ٨٩ ، ٢٠٩ ، ٢١٢
كيريا ، كاسيوس ١٦٦ هـ ، ١٦٩
كين ، جيمس ١٢٠ هـ

— ل —

لا بانيليه ٥٣
« لا ضحايا ، ولا جلادون » (كامو) ٢٣٣ ، ٢٣٩
اللاسامية ٦٣
لافال ، بيير ٣٨
لافايت ، مدام دي ٢٦١
« اللغز » (كامو) ٢١٣ هـ ، ٢٤٩
لوترِيامون ٢٤٢
لوبي ، بيير ٣١
لورماران ٩ ، ١٠ ، ٧٤ ، ٧٥
لومت ، سدني ١٦٩ هـ
ليل سور لا سورغ ٧٤
لينو ، رينيه ٥٣ ، ٥٤
ليون ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣

— م —

« المارق » (كامو) ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١١٧ ، ١٢٤ ؛ نص منه : ١١٩ ؛ نقده وتحليله : ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٥١ ؛ و « جوناس » : ١٥١
ماركس ، كارل ٢٤٠ ، ٢٤٢
الماركسية ٣٨ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ١٠٦ ، ٢٣٩ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦
المارن (معركة) ٢٤
مارنغو ١١٩ ؛ في « الغريب » : ١١٩
مازيه سان فوا ٥٣
مالرو ، اندريه ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٥ هـ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٧٥ ، ٨٩ ، ٩٨ ، ٢١٠ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٦١ ، ٢٦٣
« المتمرد » (كامو) ١٧ ، ١٩ ، ٥٤ ، ٥٨ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ١٠٣ ، ١١٤ ، ١٢٧ ، ١٧٥ ، ٢٠٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٨ ، ٢٥٢ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ؛ الجدل حوله : ١٤ ، ١٥ ، ٢١٠ ، ٢١٣ هـ ، ٢٤٦ ، ٢٥٣ ؛ شهرته : ١٠٣ ؛ كتابته : ١٧٤ هـ ، ٢٣٣ ، ٢٣٩ ؛ مكانته : ١٦ ؛ ملخصه : ٢٤٠ — ٢٤٦ ؛ مناقشة سارتر له : ٢٣٢ ؛ نصوص منه : ٣٤ ، ٢٣٦ ؛ نقده وتحليله : ٢٠٨ ، ٢٣٣ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ،

٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧
المجر ٦٣
مدغشقر ٦٣
« مذكرات ارهابي » (سافنكوف) ١٧٥
« المرأة الزانية » (كامو) : ملخصه : ١٥١ ؛ نقده وتحليله : ١٥٤
مسرح العمال ٤٠ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ٢٣٥
« مسرح القسوة » (آرتو) ١٦١
« المسرح والطاعون » (آرتو) ١٦١
« المسرح وظله » (آرتو) ١٣٦ ، ١٦١ هـ
المسيح : في « الاخوة كارامازوف » : ٢٠٣ ؛ في « جناز لراهبة » لفوكنر : ١٧٩ ؛ في « الحجر النامي » : ١٥٣ ، ١٥٤ ؛ في « الطاعون » : ١٤٣
معمري ، مولود ٣٢
« مقالة في السلفية » (غرينييه) ٣٥
المقاومة السرية الفرنسية ١٤ ، ٤٨ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ٢٣٨ ، ٢٥٨
المقاومة الشيوعية ٥١
مقدمة كامو لـ « حكم » شامفور ٢٦٥
ملفيل ، هرمان ١٢٩ ، ١٣٦ ، ٢١٢ ، ٢١٦ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥
« الممسوسون » (دوستويفسكي) ١٠ ، ٧١ ، ١٥٧ ؛ اقتباس كامو له : ١٠ ، ٧١ ، ١٥٧
« الممسوسون » (كامـــو) ١٥٩ ، ١٦٥ ؛ مكانته : ٢٠٤ ؛ نقده وتحليله : ١٨٠ – ١٨٢ ، ٢٧١
مندوي ٢١
منديس فرانس ، بيير ٦٢
« المنفى والملكـــوت » (كامو) ٧١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١١٤ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ٢٥٨ هـ ، ٢٧١ ؛ نقده وتحليله : ٢٧٠ ، ٢٧١
موباسان ، غي دي ٨٨ ، ١٥١
« موبي دك » (ملفيل) ١٣٦ ، ٢١٢ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥
« الموت السعيد » (كامو) ٧٨ ، ١٠٩ ، ٢٧٢ ؛ نص منه : ٧٧ ؛ نقده وتحليله : ٧٩ – ٨١ ، ١٣١
مورياك ، فرانسوا ٢٠٨
موسكو ٣٨ ؛ في « العادلون » : ١٦٨
موسوليني ، بنيتو ٣٧
موليير (جان بابتيست بوكلان) ٢٦١
مونترلان ، هنري دي ٣١ ، ٣٤ ، ٨٤ ، ٩٧ ، ١٥٧ ، ٢١٦ ، ٢٦١
مونتين ، ميشيل دي ٣٥
ميورقه (جزيرة) ٨٧

— ن —

نتشايف ، سيرغي ٢٤٢
« نفي هيلانه » (كامو) ٢٣٣
النمسا ٤٤
نيتشه ١٠ ، ٣٦ ، ٤٥ هـ ، ٥٧ ، ٨١ ، ١٢٧ ، ١٦١ ، ١٦٤ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢٤٢ ، ٢٦٣

— هـ —

« هاملت » (شكسبير) ٥٠ ، ١٦٧ هـ
هايديغر ، مارتن ٣٥ ، ٢١٢

هتلر ، ادولف ٣٧ ، ٤٥
هراند ، مارسل ٦٩
« هكذا تكلم زرادشت » (نيتشه) ٤٥ هـ
همنغواي ، ارنست ١٢٠ هـ
هوبريس ١٥١ ، ١٦٤ ، ١٨٣
هوسرل ، ادمند ٣٥ ، ٢١٢
هولندا : في « السقوط » : ١٢٦
هي ، سيمون ٣٣
هيبل ، فريدريك ١٦٣
هيروشيما ٦٣
هيغل ، جورج ٣٥ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤٠ هـ ، ٢٤٢ ، ٢٤٤

— و —

وادي القناصل ٥١
وايلد ، اوسكار ٣١
وايلدر ، ثورنتون ٤٣
« الوجه والقفا » (كامو) ٢٣ ، ٢٦ ، ٣٤ ، ٧٢ — ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٨ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٢٣ ، ٢٧٠ ، ٢٧٢ ؛ نص منه : ٧٢ — ٧٣ ؛ مقدمة كامو له : ٢٥٨ ، ٢٥٨ هـ
« الوجود والعدم » (سارتر) ٢٥٣
الوجودية ١٩ ، ٨٩ ، ٢١١
« وقائع » (كامو) ١٧ ، ٦٢ ؛ « وقائع ١ » : ٦٢ ، ٢٣٣ ؛ « وقائع ٢ » : ٦٧ ؛ « وقائع ٣ » : ١٥
« الولاء للصليب » (كالديرون) ٦٩ ، ١٥٩ ، ١٦٥ ؛ اقتباس كامو له : ٦٩ ، ١٥٩ ، ١٦٥
الولايات المتحدة ٦٦ ، ٦٨ ، ٢٤٦
وهران ٢١ ، ٢٨ ، ٣٣ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ١٢١ ، ٢٣٠ ؛ في « الطاعون » : ١٠٥ ، ١١٢ ، ١١٩ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ؛ في « وهران ، او مستقر المينوتور » : ٢٣٠ ، ٢٣١
« وهران ، او مستقر المينوتور » (كامو) ٥٠ ؛ كتابته : ٢٢٩ ؛ نقده وتحليله : ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢

— ي —

ياسبرز ، كارل ٣٥ ، ٢١٢
يوربيدس ١٦٠
اليوغا ١٦١
« يوميات عام الطاعون » (ديفو) ١٣٦ هـ ، ١٧٤
اليونان ٤٤ ، ١٥٩
يونان (النبي) : في « جوناس » : ١٥١
اليونسكو ٦٣


طبعت
مطبعة المتوسط
٢٤٢١٢٧ - ٣٤٠٥٣٥
بيروت - لبنان

البير كامو

لقد بدأ اسم ألبير كامو يذيع في الأوساط الأدبية بُعيد الحرب العالمية الثانية كما كان ذائعاً إبان حركة المقاومة السرية بوصفه شاباً نشيطاً مقاتلاً ومديراً لجريدة كومبا، فضلاً عن كونه كاتب الرواية القصيرة المشهورة «الغريب» التي نشرت عام ١٩٤٢.

ولم يمض وقت يذكر حتى اصبح كل كتاب يكتبه كامو حدثاً أدبياً يتوقعونه ويستقبلونه بحرارة في باريس ليناقشوه أو يهاجموه أو ينافحوا عنه، ثم لا يلبث أن يترجم إلى لغات كثيرة ليصبح من جديد موضوع هجوم أو مدح أو تفنيد.

إن مدى كتابات كامو أعظم مما قد يدركه البعض، فثمة كتب أربعة على الأقل مما كتب وهي: «الغريب» و «الطاعون» و «المتمرد» و «السقوط» وصف كل منها عند صدوره بأنه أهم كتابات جيل بكامله، وليس بين ما كتب كامو ما يمكن أن يقال عنه بأنه ليس بذي شأن من ناحية أو أخرى.

الثمن ٢٢ ل. ل.
أو ما يعادلها